



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Ikonographie des Weltgerichts  
am Beispiel der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz“

Verfasserin

Christine Piske

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler



*„Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. Und alle Völker werden vor ihm zusammengerufen werden, und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Er wird die Schafe zu seiner Rechten versammeln, die Böcke aber zur Linken. Dann wird der König denen auf der rechten Seite sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist. [...]. Dann wird er sich auch an die auf der linken Seite wenden und zu ihnen sagen: Weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und seine Engel bestimmt ist!“ (Mt 25,31-41)*

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich ganz besonders meinen Eltern danken, die mir mein Studium ermöglicht und mich immer unterstützt haben!

Ich danke auch meinem Freund, meinen Geschwistern und meinen Freunden für ihr Verständnis und ihre Unterstützung während meiner Studienzeit und beim Verfassen dieser Arbeit.

Besonders möchte ich mich bei Martin für seine Geduld und seine tatkräftige Unterstützung sowie bei Daniela für ihre Hilfe bedanken.

Mein Dank gilt auch meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Dr. Petr Fidler für die wissenschaftliche Betreuung.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1 Thematik.....	1
1.2 Forschungslage .....	3
1.3 Methodisches Vorgehen, Fragestellung und Aufbau der Arbeit.....	5
<b>2 Theologische Grundlagen des Weltgerichts</b> .....	<b>8</b>
2.1 Zur Idee des Weltgerichts.....	8
2.2 Judentum.....	10
2.3 Apokalyptik .....	11
2.4 Das Neue Testament.....	13
2.5 Partikulargericht.....	17
2.6 Fegefeuer .....	19
2.7 Die Hölle .....	21
<b>3 Die Ikonographie des Weltgerichts</b> .....	<b>24</b>
3.1 Allgemeines zum Weltgerichtsbild .....	24
3.2 Die Scheidung der Schafe von den Ziegenböcken – Die Anfänge der Weltgerichtsdarstellung .....	26
3.3 Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen.....	30
3.4 Das karolingische Weltgerichtsbild .....	31
3.5 Der Weltgerichtstypus der Reichenau .....	36
3.6 Romanische und gotische Weltgerichtsportale in Frankreich .....	38
3.7 Schlussfolgerung – Allgemeines zur Entwicklung der Weltgerichtsikonographie .....	41
<b>4 Die Ikonographie des Weltgerichts in der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz</b> .....	<b>43</b>
4.1 Grundlagen.....	43
4.1.1 Historische Daten und Entstehung der Kirche .....	43
4.1.2 Datierungsfragen, Erhaltung und Technik der Wandmalereien.....	44
4.1.3 Das Bildprogramm der Kirche .....	46
4.2 Die Weltgerichtsdarstellung in Bludesch.....	51
4.2.1 Weltgerichtsdarstellungen in Vorarlberg .....	51
4.2.2 Bludesch als Gerichtsort? .....	52
4.2.3 Allgemeines zur Positionierung und zum Aufbau der Bludescher Weltgerichtsdarstellung .....	53
4.2.4 Bildanalyse.....	55
4.2.4.1 Mittelteil .....	55
4.2.4.2 Linke Bildhälfte .....	56

4.2.4.3 Rechte Bildhälfte .....	57
4.2.5 Die einzelnen Motive des Weltgerichts .....	61
4.2.5.1 Der richtende Christus .....	61
4.2.5.2 Die Deesis .....	64
4.2.5.3 Die Posaunenengel .....	65
4.2.5.4 Das Paradies .....	66
4.2.5.5 Die konzentrischen Kreise .....	67
4.2.5.6 Die Auserwählten .....	69
4.2.5.7 Die Verdammten.....	70
4.2.5.8 Das Verhältnis der Auserwählten zu den Verdammten .....	72
4.2.5.9 Der Höllenrachen.....	72
4.2.5.10 Die Hölle .....	74
4.2.5.11 Die Teufel und Dämonen.....	76
4.2.5.12 Die Auferstehung.....	79
4.2.5.13 Die Laster .....	81
4.2.6 Der Einfluss des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels auf die Darstellung .....	87
4.2.7 Der Dualismus von Gut und Böse als wesentliches Prinzip des Weltgerichts .....	92
4.2.8 Ikonographische Bezüge.....	95
4.2.9 Zur Funktion des Weltgerichtsbildes .....	98
<b>5 Schlussbemerkung .....</b>	<b>103</b>
<b>6 Literaturverzeichnis .....</b>	<b>106</b>
<b>7 Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>115</b>
<b>8 Abbildungen .....</b>	<b>119</b>
<b>9 Abbildungsnachweis .....</b>	<b>159</b>
<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>162</b>

# **1 Einleitung**

Die Filialkirche St. Nikolaus befindet sich in der kleinen Gemeinde Bludesch, im Walgau in Vorarlberg. Von den ursprünglich reich bemalten Wänden der Kirche sind leider nur noch Fragmente erhalten. Der besterhaltene Teil, der in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datierten Wandmalereien, befindet sich an der Westwand. Die gesamte Wandfläche einnehmend wird hier die Szene des Weltgerichts geschildert, die den richtenden Christus, die Schar der Seligen vor dem Tor zum Paradies sowie den Höllensturz der Verdammten zeigt. Diese Schilderung der Geschehnisse am Ende der Zeiten hat mein Interesse geweckt und mich zu einer Auseinandersetzung mit der Darstellung und dem Bildthema angeregt.

## **1.1 Thematik**

Die Wandmalereien in der Kirche in Bludesch zählen zu den ältesten sakralen Darstellungen in Vorarlberg. Über die Datierung der Wandmalereien sind sich die Autoren und Restauratoren nicht einig, eine Entstehung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird jedoch von allen angenommen. Das Weltgerichtsbild an der Westwand (Abb.1) der St. Nikolauskirche ist somit die älteste erhaltene Darstellung dieses Bildthemas in Vorarlberg. Obwohl sich das Bild durchaus in die ikonographische Tradition der Weltgerichtsdarstellung einreihen lässt, weist es doch einige ikonographische Besonderheiten auf, die in dieser Arbeit genauer untersucht werden.

Die Anbringung eines Frieses mit neun konzentrischen Kreisen über der Schar der Seligen wirft Fragen auf. Kann bei diesem Motiv von einer kosmischen Symbolik ausgegangen werden oder handelt es sich um ein bloßes Dekorationselement?

Das Außergewöhnliche auf der Höllenseite liegt in der Darstellung der personifizierten Laster. Für dieses Motiv lassen sich keine geeigneten regionalen Vergleichsbeispiele finden. In der Literatur wird daher der Einfluss

des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels angenommen<sup>1</sup>, welcher in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht werden wird.

In der St. Nikolauskirche in Bludesch nimmt das Weltgericht die gesamte Westwand ein, um so dem Betrachter in aller Direktheit vor Augen zu führen, was ihn am Ende der Zeit erwartet. Die Darstellung steht in einer langen Tradition von ausdrucksvollen, figurenreichen und monumentalen Darstellungen des Weltgerichts. In frühchristlicher Zeit kaum beachtet, wird es im Laufe des Mittelalters zu einem der wichtigsten christlichen Bildthemen. Eine Betrachtung der Entwicklungsgeschichte des Gerichtsbildes wird zeigen, dass sich das Bild aus einem Korpus von Einzelmotiven zusammensetzt, die oft auf verschiedene Quellen und Ursprünge zurückzuführen sind. Das wesentliche Prinzip des Weltgerichts, das die formale Anordnung des Bildes bedingt, kommt in allen Darstellungen zum Ausdruck. Es ist dies die Trennung in Gut und Böse, die im Bild der Teilung in eine linke und eine rechte Bildhälfte entspricht.

Für den religiösen Menschen stellt das Weltgericht ein wichtiges Thema dar, welches wesentliche Punkte des menschlichen Daseins berührt. Die eschatologische Lehre bietet Antworten auf existentielle Fragen, die den Tod und das Ende der Welt betreffen. Im Weltgerichtsbild werden diese Antworten durch das visuelle Medium dem Betrachter übermittelt. Es ist somit Bedeutungsträger und Überbringer wesentlicher theologischer Inhalte.

---

<sup>1</sup> Krumpöck 1992, S.222



## 1.2 Forschungslage

Die frühesten Forschungen zur Ikonographie des Weltgerichts tauchen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auf.<sup>2</sup>

Zahlreiche Publikationen zu diesem Thema sind im 20. Jahrhundert entstanden. Bei der Arbeit von Beat Brenk aus dem Jahr 1966 handelt es sich um einen Meilenstein in der Weltgerichtsforschung.<sup>3</sup> Brenk untersucht Darstellungen des ersten Jahrtausends und setzt die Entstehung und Entwicklung des Bildes in einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Das Kapitel zur Entwicklung der Ikonographie des Weltgerichts in dieser Arbeit basiert größtenteils auf Brenks Ausführungen.

Auch Yves Christe schildert in seiner bildreichen Publikation die Geschichte des Weltgerichtsbildes von den Anfängen bis zum Mittelalter.<sup>4</sup>

Rupert Schreiner trägt in seiner Dissertation<sup>5</sup> alle Weltgerichtsdarstellungen vom 9. bis zum 14. Jahrhundert zusammen und gliedert diese in Regionen. Da die Bedeutung der Bilder in dieser Publikation zweitrangig ist, und keiner weiterführenden Fragestellung nachgegangen wird, ist seine Arbeit, so kritisiert Dorothee Urbach, als reine Materialsammlung zu benutzen.<sup>6</sup>

Dieselbe Kritik übt Urbach an Betina Gehrigs Dissertation<sup>7</sup>, in der an Hand des Freskenzyklus in Montegrazie/Imperia ikonographische Einzelelemente beschrieben, jedoch nicht ausgewertet werden.<sup>8</sup>

Eine Analyse der einzelnen Bildmotive sowie eine Betrachtung des Zusammenwirkens dieser Elemente kann erst Aufschluss über den Sinn einer Darstellung geben. Unter diesem Gesichtspunkt und unter Einbeziehung des

---

<sup>2</sup> Vgl. etwa: Jessen, Peter: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berlin 1883/Voss, Georg: Das Jüngste Gericht in der Bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig 1884/Portig, Gustav: Das Weltgericht in der Bildenden Kunst. Heilbronn 1885.

<sup>3</sup> Brenk, Beat: Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. (Wiener Byzantinische Studien 3). Wien 1966.

<sup>4</sup> Christe, Yves: Das Jüngste Gericht. Regensburg 2001.

<sup>5</sup> Schreiner, Rupert: Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtskonographie. (Diss.). München 1983

<sup>6</sup> Urbach 2001, S. 8

<sup>7</sup> Gehrig, Betina: Ikonographie eines Weltgerichts der ‚Arte delle Alpi‘.- Der Freskenzyklus vom Ende des Quattrocento aus dem Santuario von Montegrazie/Imperia. (Diss.) Frankfurt am Main 1991.

<sup>8</sup> Urbach 2001, S. 8

politischen Kontexts analysiert Iris Grötecke<sup>9</sup> die ikonographische Tradition der Weltgerichtsdarstellung in Italien.

Dorothee Urbach hat eine Dissertation<sup>10</sup> zur Weltgerichtsdarstellung am Triumphbogen des Ulmer Münsters verfasst, in der sie besonders auf die Funktion der Darstellung eingeht.

Die Darstellung des Weltgerichts als Ausdrucksmittel mittelalterlicher Moralvorstellungen wird in Dorothee Essers Arbeit<sup>11</sup> behandelt und anhand zahlreicher Beispiele belegt.

Das Weltgerichtsbild in der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz hat bislang wenig Beachtung in der kunstwissenschaftlichen Forschung gefunden.

In einigen Artikeln<sup>12</sup> werden die Wandmalereien in der St. Nikolauskirche thematisiert.

Ilse Krumpöck hat sich in ihrer Dissertation „Studien zur Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Vorarlberg“<sup>13</sup> unter anderem eingehend mit den Wandmalereien in Bludesch beschäftigt.

Da die Fresken der Kirche im Auftrag des Bundesdenkmalamtes restauriert wurden, kann auf die Restaurierberichte<sup>14</sup> der jeweiligen Restauratoren zurückgegriffen werden.

---

<sup>9</sup> Grötecke, Iris: Das Bild des Jüngsten Gerichts. Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz. Worms 1997

<sup>10</sup> Urbach, Dorothee: Weltgericht und städtische Selbstdarstellung. Das Wandgemälde am Triumphbogen des Ulmer Münsters. (Diss.) Freiburg im Breisgau 2001

<sup>11</sup> Esser, Dorothee: "Ubique diabolus - der Teufel ist überall". Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts. (Erlanger Studien, Band 87). Erlangen 1991

<sup>12</sup> Vgl. etwa: Krinzinger-Humpeler Ursula (1966): Die gotischen Fresken der Filialkirche St. Nikolaus zu Bludesch-Zitz. In: Montfort, Jg. 18. Jahrgang, H. Heft 2, S. 215–222/Ulmer, Andreas (1930): Die St. Nikolauskirche in Zitz, Oberdorf von Bludesch. In: Alemania, Jg. 4., H. 4, S. 182-192.

<sup>13</sup> Krumpöck, Ilse: Studien zur Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Vorarlberg. (Diss.) Wien 1992.

<sup>14</sup> Peter Berzobohaty, Bludesch-Zitz, Filialkirche St. Nikolaus, Restaurierbericht, Wien 17. 9. 1998./ Claudio Bizzarri, Bludesch, Kirche St. Nikolaus. Innenrestaurierung 2004-2005, Restaurierbericht, Fohnsdorf 2006.

### 1.3 Methodisches Vorgehen, Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Ein Merkmal der christlichen Kunst ist ihre didaktische Tendenz. Ihre Werke dienen der Vermittlung religiöser Ideen. Diese Ideen sind nicht immer auf den ersten Blick erkennbar und verständlich. Sie werden in Symbolen ausgedrückt, die ihren wahren Sinn erst aus der göttlichen Offenbarung und dem christlichen Kultus erhalten. Den tiefsten Grund für den symbolischen Charakter der christlichen Kunst sieht Künstle in ihrer engen Verbindung zur Religion, welche selbst symbolischer Natur ist. Künstle schreibt:

*„Bei der Abhängigkeit der christlichen Kunst von der Religion wird man die Kunstsymbolik in ihrem Wesen erst verstehen, wenn man sich über die literarische Symbolik der Offenbarungsquellen Klarheit verschafft.“<sup>15</sup>*

Um den symbolischen Gehalt eines Bildes richtig zu erfassen, ist es wichtig, in die geistige Atmosphäre, in der es entstanden ist, vorzudringen. In jeder Periode ist das christliche Bild ein Spiegelbild der religiösen Kultur und der theologischen Strömungen.<sup>16</sup> Dies ist in besonderem Maße für das Weltgerichtsbild des Mittelalters zutreffend. Denn es gab, wie diese Arbeit zeigen wird, besonders im Mittelalter tiefgreifende Veränderungen im religiösen Denken, die in der formalen Struktur des Weltgerichtsbildes abgelesen werden können. Brenk schreibt hierzu: *„Das Weltgerichtsbild verkörpert in ganz besonderem Maße ein Testbild für die religiöse Gestimmtheit des mittelalterlichen Menschen.“<sup>17</sup>*

Aufgrund ihrer didaktischen und symbolischen Grundtendenz bedarf die christliche Kunst im Speziellen der Ikonographie als Hilfswissenschaft. Um zu einem richtigen Verständnis der Bildersprache zu gelangen, will diese die Ideen, die in einem Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden, herausarbeiten und auf ihren Inhalt, Ursprung und ihre Entwicklung untersuchen.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Künstle 1991, S. 75

<sup>16</sup> Künstle 1991, S. 79

<sup>17</sup> Brenk 1966, S. 131

<sup>18</sup> Künstle 1991, S. 64-73

Auch in dieser Arbeit wird das christliche Bild als Symbol, sowie als Zusammensetzung einzelner Symbole im Kontext einer bestimmten Geisteshaltung begriffen. Die Ikonographie wird als Hilfsmittel verwendet werden, um die Symbole des Weltgerichtbildes zu entschlüsseln und deren Gesamtwirkung zu deuten. Der Inhalt, Ursprung und die Entwicklung der verbildlichten Ideen wird untersucht werden. Um das Werk in seinem Kontext zu verstehen, wird die Funktion des Bildes thematisiert werden. Der Frage, inwieweit Inhalt, Bedeutung und Funktion des Werkes seine formale Struktur bestimmen, wird nachgegangen werden.<sup>19</sup>

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei große Teile:

Um ein Verständnis der symbolischen Bildsprache zu gewähren, werden im ersten Teil dieser Arbeit literarische und theologische Grundlagen zum Thema Weltgericht präsentiert.

Es werden Quellen und Einflussbereiche erwähnt werden, die schon vor der Schilderung des Jüngsten Gerichts im Neuen Testament, die Idee einer Auferstehung und eines Gerichts am Ende der Zeiten angedeutet und beeinflusst haben.

Die wichtigste Quelle für die Ikonographie des Weltgerichts ist das Neue Testament. Da besonders das Matthäusevangelium und die Johannesapokalypse maßgeblichen Einfluss auf die Weltgerichtsdarstellungen genommen haben, werden einige wichtige Textstellen zitiert werden.

Die eschatologischen Vorstellungen sind im Mittelalter, besonders durch die Einführung des Fegefeuerkonzepts, einem grundlegenden Wandel unterworfen. Die Vorstellung der Hölle wird zunehmend bildhafter, grausamer und bedeutender. Diese Bedeutungsverschiebung ist an den mittelalterlichen Gerichtsbildern ablesbar und wird daher als Abschluss des ersten Kapitels genauer erläutert werden.

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch Belting 1996, S. 223

Der zweite Teil dieser Arbeit widmet sich der Entstehung und Entwicklung der Ikonographie des Jüngsten Gerichts. Wie wurde dieses für den religiösen Menschen essentielle Thema bildlich umgesetzt? Inwiefern und aus welchen Gründen wurde diese Umsetzung im Laufe der Zeit verändert? Zur Beantwortung dieser Fragen werden einige der wichtigsten Darstellungen des Jüngsten Gerichts als Beispiele angeführt und verglichen werden.

Das dritte und letzte große Kapitel beinhaltet den Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Dieser besteht darin, die Ikonographie des Weltgerichtsbildes der St. Nikolauskirche zu untersuchen. Die Erläuterungen zu den Quellen, der Entstehung und der Entwicklung der Ikonographie des Weltgerichts der vorangehenden Kapitel sollen eine Einordnung und ein Verständnis dieses Bildbeispiels ermöglichen: Wie werden Quellen berücksichtigt und in der Bildsprache umgesetzt? Wie lässt sich das Bildbeispiel in eine ikonographische Tradition und Entwicklung einordnen?

Zu Beginn werden allgemeine Grundlagen zur Kirche und zu den Wandmalereien präsentiert werden. Um eine regionale Einordnung des Bildes zu gewähren, werden mittelalterliche Weltgerichtsdarstellungen in Vorarlberg erwähnt werden. Nachdem kurz der Frage nach der Funktion von Bludesch als Gerichtsort nachgegangen werden wird, wird eine detaillierte Beschreibung des Bildinhaltes und eine Aufschlüsselung der einzelnen Bildmotive folgen. Die Wirkung der darstellenden Kunst auf das Gerichtsbild in Bludesch wird untersucht werden. Ikonographische Parallelen zu anderen Darstellungen werden verschiedene Einflussbereiche offenlegen, aber auch neue Fragen zur Entstehung aufwerfen. Abschließend wird die Funktion und Wirkung des Gerichtsbildes beleuchtet werden.

Die angeführten Bibelzitate in dieser Arbeit sind der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift entnommen.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel, Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 1980.

## **2 Theologische Grundlagen des Weltgerichts**

Dieses Kapitel dient der Erläuterung der theologischen Grundlagen des Weltgerichts. Wie entstand überhaupt die Vorstellung eines Gerichts am Ende der Zeiten und welche Bedeutung hatte diese innerhalb der Theologie und für den Menschen an sich? Auf welche Weise hat sich diese Vorstellung im Laufe der Zeit gewandelt? Hierbei ist für diese Arbeit besonders die mittelalterliche Vorstellung des Weltgerichts von Bedeutung. Da es unzählige Quellen zum Weltgericht gibt und die Entwicklungsgeschichte dieses Themas sehr komplex ist, werden in diesem Kapitel nur die wichtigsten biblischen, sowie die für die Ikonographie der Gerichtsdarstellungen relevanten Quellen erläutert werden.

### **2.1 Zur Idee des Weltgerichts**

Viele Religionen haben die Vorstellung eines Gerichts. Wie Brenk betont, entspricht die Vorstellung vom Gericht einem Urbedürfnis des religiösen Menschen.<sup>21</sup> Das Gericht, von dem hier die Rede ist, gilt nicht einem bestimmten Verbrechen eines Menschen, sondern seinem ganzen Leben. Es soll über das jenseitige Schicksal des Verstorbenen entscheiden. Die Vorstellung des Gerichts impliziert die Idee einer gerechten Vergeltung und ausgleichenden Gerechtigkeit. So wird das Unheil der Menschen im Jenseits ausgeglichen. Als Schöpfer der Welt muss Gott Recht setzen und Recht wahren. Der göttliche Urteilsspruch sorgt letzten Endes für den notwendigen Ausgleich zwischen Gut und Böse. Der Gedanke an einen vergeltenden Gott bewirkt im Menschen das Gefühl einer Überwachung und schärft sein Gewissen. In diesem Sinne konnte die Vorstellung des Gerichts im Rahmen der Moralerziehung genutzt werden. Im Kampf gegen menschliche Verfehlungen, Unsittlichkeit ebenso wie gegen abweichende Lehre war die Androhung jenseitiger Strafen ein wirksames Argument.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Brenk 1966, S. 19

<sup>22</sup> Betz 2000, S. 731

So hatte beispielsweise im alten Ägypten Osiris, der Herrscher im unterirdischen Totenreich, das Amt des Richters inne. Das Gericht entschied über das Weiterleben der Seele nach dem Tod. Der Urteilspruch lautete auf Überwindung des Todes oder endgültigen Tod. Das Herz des Toten wurde auf eine Waage gelegt und gegen die Wahrheit, symbolisiert durch eine Feder, abgewogen. Das altägyptische Totenbuch stellte sich ein Tribunal von 42 Beisitzern im Gericht vor. Der zu Richtende bemühte sich, seine barmherzigen Taten aufzuzählen, um seine Unschuld zu beweisen. Der Gute wurde mit dem Leben belohnt, der Frevler jedoch von einem Ungeheuer vertilgt. Die altägyptische Vorstellung des Gerichts erinnert an biblische Motive wie die Seelenwaage, den Höllenrachen, die Taten der Barmherzigkeit und das Aposteltribunal.<sup>23</sup>

Anders war die Vorstellung der Griechen vom Verbleib der Seele nach dem Tod. Platon legt im Phaidon dem Sokrates eine Rede in den Mund. Dieser zufolge befindet sich das Jenseits unter der Erde. Es besteht aus einem System von vier Flüssen, die in einem See münden. Die für mittelmäßig befundenen Seelen werden zur Buße und Reinigung in den acherusischen See gebracht. Mit Philosophie wird die Seele gereinigt. Wessen Sünden unsühnbar sind, der wird in den Tartaros geworfen, von wo es kein Entrinnen mehr gibt. Der Gute aber gelangt aus der düsteren Unterwelt hinauf an lichte Orte über der Erde.<sup>24</sup>

Die kirchliche Tradition unterscheidet zwischen dem Weltgericht, auch Jüngstes Gericht oder Allgemeines Gericht genannt, und dem individuellen Gericht im Tode. Unter Weltgericht versteht man *„das mit der Parusie und der Auferstehung der Toten verbundene abschließende Urteil Gottes, das über das endgültige Heil oder Unheil des einzelnen Menschen und der gesamten Menschheit entscheidet.“*<sup>25</sup>

Die Gerichtsvorstellung, die in der Heiligen Schrift auf breiter Ebene vorhanden ist, geht von der Heiligkeit Gottes aus. Darin sind sittliche und rechtliche

---

<sup>23</sup> Brenk 1966, S. 20

<sup>24</sup> Brenk 1966, S. 21

<sup>25</sup> Zit. nach Finkenzeller 1995, S. 633

Normen verankert und haben im Wesen Gottes ihre Grundlage. Das Versagen des Menschen wird somit nicht als eine Übertretung in sich ruhender Normen, sondern als Übertretung des göttlichen Gebots gedeutet. Dieses Verständnis der Sünde setzt voraus, dass der Mensch gegenüber Gott verantwortlich ist. Indem das Volk den Bund Gottes angenommen hat, ist der Dekalog zum Bundesgesetz geworden. Sünde ist damit Bundesbruch. Die Vorstellung vom Gericht in der Heiligen Schrift soll aber nicht nur die Verurteilung des vor Gott schuldig gewordenen Menschen zum Ausdruck bringen, sondern vor allem auch die Gnade und Barmherzigkeit Gottes zeigen.<sup>26</sup>

## 2.2 Judentum

Im frühen Judentum geht man davon aus, dass die Verstorbenen ein Schattendasein im „Scheol“ führen. „Scheol“ ist die Bezeichnung für das Totenreich in der hebräischen Bibel. In diesem, nicht näher beschriebenen Reich, sind alle gleich. Jeder geht nach seinem Tod dorthin, ob er nun gut oder böse war. Nach der jüdischen Überlieferung befindet sich der Ort unter der Welt bzw. im Inneren der Erde. Die Toten vegetieren isoliert vor sich hin, denn es gibt keine Beziehungen der Toten untereinander und keinerlei Regungen. Auch von einer Beziehung zu Gott sind die Toten abgeschnitten.<sup>27</sup>

Jahwe selbst ist allerdings vom Totenreich und den Mächten des Todes unangefochten und ist auch mächtig über die Unterwelt. Dieses Gedankengut bildet eine Besonderheit im jüdischen Glauben und unterscheidet Jahwe von den Natur- und Fruchtbarkeitsgottheiten der Umwelt. Aus diesem Gottesbild heraus entsteht die Hoffnung auf eine Zukunft des Menschen auch über den Tod hinaus.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Finkenzeller 1995, S. 633

<sup>27</sup> Herrmann 2003, S. 24

<sup>28</sup> Vorgrimler 1993, S. 57-58



## 2.3 Apokalyptik

In einer Zeit (etwa 200 v. Chr. bis 100 n. Chr.), die für das Judentum, sowohl politisch als auch religiös zu äußerstem Pessimismus Anlass gab, entwickelte sich die Apokalyptik. Unter der Fremdherrschaft der Griechen und Römer schwand die Hoffnung zur Wiederherstellung des eigenen Staates. Unter der Herrschaft des Seleukidenkönigs Antiochus IV. Epiphanes (175-164 v. Chr.) wurde die Ausübung der jüdischen Religion verboten und der Tempel zum Zeus-Heiligtum umfunktioniert. In diesen Zeiten vollkommener Hoffnungslosigkeit wurde immer mehr auf Gottes machtvolles Eingreifen gehofft. Die Vorstellung, dass Gott sein Volk in den Untergang treiben ließ, um dann eine neue und bessere Weltzeit zu schaffen, gewann an Bedeutung.<sup>29</sup>

Das apokalyptische Verständnis des Daseins ist pessimistisch, was die Gegenwart angeht und optimistisch, was die von Gott kommende Zukunft angeht. Das Wort „apokalyptisch“<sup>30</sup> hat in unserem heutigen Sprachgebrauch fast nur noch den Sinn von „katastrophal“. Es deutet die Nähe zu schrecklichen Ereignissen und Untergängen an. Dies ist aber nur eine Seite der Apokalyptik. Auf der anderen Seite steht der positive Aspekt der Erlösung.<sup>31</sup>

Die alte Weltzeit (der alte Äon) geht zu Ende, eine neue, andere Weltzeit (der neue Äon) wird beginnen. Der alte Äon ist gekennzeichnet durch Schmerz, Tod, Ungerechtigkeit und Gottlosigkeit. Dieser Zustand wird immer schlimmer bis hin zur Katastrophe. Aber dann wird der neue Äon beginnen, in dem es nichts Bedrohliches mehr gibt. Die Toten werden auferstehen. Der Tod wird abgeschafft sein und Gott wird nahe sein. Eine solche Vorstellung liegt der apokalyptischen Literatur zugrunde. Für den damaligen Leser bzw. Hörer

---

<sup>29</sup> Nocke 1992, S. 30

<sup>30</sup> Das griechische Verb „apo-kalyptein“ heißt im Lateinischen „re-velare“. Im Deutschen könnte man das mit „den Vorhang wegziehen“ übersetzen. Etienne Charpentier deutet die Bedeutung des Wortes folgendermaßen: Die dem Menschen hinter dem Vorhang göttlichen Wissens verborgene Zukunft wird im Augenblick schwerster Bedrängnis als Zeichen der Hoffnung offenbar. Es ist dies eine Zukunft, die den Sieg des Himmels über alle Mächte des Abgrunds verheißt. Vgl. Charpentier 1984, S. 114

<sup>31</sup> Charpentier 1984, S. 114

solcher Texte muss in einer solchen Botschaft ein großer Trost gelegen haben.<sup>32</sup>

Die Sprache der apokalyptischen Literatur ist sehr symbolträchtig. Die Texte bestehen aus einem System von verschlüsselten Bildern. In der Bibel gibt es zwei wichtige apokalyptische Bücher: das Buch Daniel und die Offenbarung des Johannes.<sup>33</sup>

Die Erzählung im Buch Daniel beginnt mit der Eroberung Jerusalems durch den babylonischen König Nebukadnezar II. (605-562). Obwohl das Buch seine Handlung in die Zeit des Babylonischen Exils versetzt, entstand es unter den Bedingungen der jüdischen Glaubensverfolgung unter Antiochus IV. Im Mittelpunkt der Erzählung steht ein Jude namens Daniel, der nach Babel verschleppt worden war und dort am Hofe Nebukadnezars lebte. In seinen Träumen sieht Daniel die Zukunft: Vier Reiche, immer schrecklicher, werden einander ablösen. Dann, in einer Zeit äußerster Bedrängnis wird Gott eingreifen und seine Herrschaft errichten. Diese vier Reiche werden im 7. Kapitel als vier furchterregende Tiere geschildert. Das vierte Tier ist ein unbeschreiblich schreckliches Ungeheuer, aus dessen Kopf Hörner wachsen. Dann folgt die Vision vom Gericht, in der ein „*Hochbetagter*“ auf dem Thron Platz nimmt und die Bücher aufgeschlagen werden (Dan 7,9-7,10). Das letzte Tier wird daraufhin getötet. Schlussendlich erscheint „*mit den Wolken des Himmels / einer wie ein Menschensohn.*“ (Dan 7,13). Ihm wurde eine ewige Herrschaft übergeben. Dieses Bild ist für die neutestamentliche Theologie von besonderer Bedeutung. Das Neue Testament wird diesen „*Menschensohn*“ mit Jesus von Nazareth identifizieren.<sup>34</sup>

Das Buch Daniel ist der erste Text der Bibel, der eindeutig den Glauben an die Auferstehung von den Toten bezeugt. Es geht hier um die persönliche Auferstehung des einzelnen Menschen verbunden mit der Idee von einem Endgericht. Bei Daniel 12, 2 heißt es:

---

<sup>32</sup> Nocke 1992, S. 31

<sup>33</sup> Charpentier 1984, S. 115

<sup>34</sup> Nocke 1982, S. 33-34

*„Von denen die im Land des Staubes schlafen, werden viele erwachen, die einen zum ewigen Leben, die anderen zur Schmach, zu ewigem Abscheu.“ (Dan 12,2)*

Hier wird die Vorstellung einer doppelten Auferstehung, für die Frommen zum Leben, und für die Frevler zur Schmach formuliert. Diese Vorstellung beinhaltet erstmals den Ausdruck der Hoffnung auf ein Gericht, das die Gerechtigkeit schafft, die in der Welt nicht zu erreichen ist.<sup>35</sup>

Die Gerichtsvorstellung des Alten Testaments wird durch verschiedene Gleichnisse, die zum Teil im Neuen Testament übernommen werden, erläutert. Bei Ezechiel nimmt Jahwe als Guter Hirte und zugleich Richter die Scheidung der Tiere vor und hilft den schwachen Schafen: *„Ich selbst Sorge für Recht zwischen den fetten und mageren Schafen.“ (Ez 34,20)*<sup>36</sup>

## **2.4 Das Neue Testament**

Im Neuen Testament wird das Thema der Auferstehung zum zentralen Inhalt. Damit verbunden wird die Idee des Jüngsten Gerichts weiterentwickelt. Christus wird als himmlischer Richter gesehen. Bei Johannes 5,22 heißt es: *„Auch richtet der Vater niemand, sondern er hat das Gericht ganz dem Sohn übertragen.“(Joh 5,22)*

Als Hauptquellen zum Jüngsten Gericht dienen das Matthäusevangelium und die Offenbarung des Johannes.

Das Bild vom Kommen des Menschensohnes erinnert an Daniel und verwendet Motive aus der Apokalyptik. In der Rede über die Endzeit (Mt 24,1-25,46) wird das Kommen des Himmlischen Richters zu Zeiten größter Not beschrieben. Nachdem sich der Himmel verdunkelt hat,

*„wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen; dann werden alle Völker der Erde jammern und klagen, und sie werden den*

---

<sup>35</sup> Halbfas 2001, S. 339

<sup>36</sup> Finkenzeller 1995, S. 635

*Menschensohn mit großer Macht und Herrlichkeit auf den Wolken des Himmels kommen sehen. Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden [...].“ (Mt 24,29-31)*

Im 25. Kapitel beschreibt Matthäus den Verlauf des Weltgerichts. (Mt 25,31-41):

*„Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. Und alle Völker werden vor ihm zusammengerufen werden, und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Er wird die Schafe zu seiner Rechten versammeln, die Böcke aber zur Linken. Dann wird der König denen auf der rechten Seite sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist. [...]. Dann wird er sich auch an die auf der linken Seite wenden und zu ihnen sagen: Weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und seine Engel bestimmt ist!“ (Mt 25,31-41)*

In der Schilderung des Matthäus sind es alle Menschen, die vor das Gericht treten. Es erfolgt eine Trennung zwischen Gut und Böse, folglich eine Einteilung in Erwählte und Verdammte.

Die Parabeln Jesu sind vielfach als Gerichtsgleichnisse zu verstehen. So wird am Erntetag das Unkraut vom Weizen geschieden. (Mt 13,36-43) Die guten Fische werden von den schlechten getrennt, woraufhin diese weggeworfen werden. (Mt 13,47-50)

Im Johannesevangelium begegnet uns der Gedanke vom Gericht, das mit der Auferstehung der Toten verbunden ist. Ähnlich wie im Buch Daniel werden die Guten zum Leben erwachen, die Schlechten allerdings werden vor das Gericht gestellt:

*„Die Stunde kommt, in der alle die in den Gräbern sind, seine Stimme hören und herauskommen werden: Die das Gute getan haben, werden zum Leben auferstehen, die das Böse getan haben, zum Gericht.“ (Joh 5,28-29)*

Die einzige prophetisch-apokalyptische Schrift des neutestamentlichen Kanons ist die Johannesapokalypse.<sup>37</sup> Wahrscheinlich ist das Buch in der zweiten Hälfte der Regierungszeit des römischen Kaisers Domitian (81-96) entstanden. In dieser Zeit sind viele Christen verfolgt worden. Entstehungsort ist die Insel Patmos, die in der römischen Kaiserzeit als Verbannungsort diente.<sup>38</sup> Somit handelt es sich bei dem Buch, wie Hubertus Halbfas betont, um ein „in verschlüsselter Symbolsprache geschriebenes Stück Untergrundliteratur“.<sup>39</sup>

Das Buch nennt sich „*Apokalypsis Jesu Christi*“ und ist eine durch Jesus geoffenbarte Enthüllung der Pläne Gottes. Durch das gesamte Buch zieht sich eine verschlüsselte Bilderwelt, deren Ursprung in den alttestamentarischen Visionen und außerbiblischen jüdischen Offenbarungstexten zu finden ist. Die Offenbarung geschieht wie in den früheren apokalyptischen Texten auch durch Visionen und Auditionen. Wurde beispielsweise das Buch Daniel zur Zeit der Religionsverfolgung durch Epiphanes IV. mit dem Ziel, die jüdische Bevölkerung zum Durchhalten und Festhalten an ihrem Glauben zu bewegen, geschrieben, so liegt der Johannesoffenbarung eine ähnliche Intention zugrunde. Entstanden in einer Zeit großer Spannungen zwischen den (juden-)christlichen Gemeinden und der hellenistisch-römischen Welt, vor allem dem praktizierten Kaiserkult, lässt die Schrift keinen Zweifel an einem bevorstehenden Triumph der Herrschaft Gottes. Auch hier ist die Offenbarung als Hoffnungsliteratur zu verstehen. Kennzeichnend ist zugleich eine extrem negative Einstellung zum römischen Imperium, die den Kaiser als Antichrist charakterisiert.<sup>40</sup>

Der Aufbau der Offenbarung ist folgender: nach einem kurzen Vorwort folgt eine Botschaft an sieben<sup>41</sup> kleinasiatische Gemeinden. Nach dieser Botschaft wird

---

<sup>37</sup> Der Verfasser der Schrift nennt sich selbst Johannes, ist jedoch nicht mit dem Evangelisten identisch. Zu groß sind die Unterschiede in Stil, Satzbau und Denkweise. Es handelt sich also um einen sonst unbekanntem Autor, der den Namen Johannes trug. Vgl. hierzu Charpentier 1983, S. 141-143/Vgl. hierzu auch Schiller 1990, S. 17

<sup>38</sup> Halbfas 2001, S. 584

<sup>39</sup> Halbfas 2001, S. 584

<sup>40</sup> Halbfas 2001, S. 584-586

<sup>41</sup> Da Sieben die symbolische Zahl der Ganzheit und Vollkommenheit ist, stehen die sieben Gemeinden stellvertretend für die gesamte Kirche. Vgl. hierzu Kommentar zu Offb 1,4 in Katholische Bibelanstalt 1980, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, S. 1375

der Hauptteil mit einer Thronsaalvision eröffnet. Hier wird Christus, symbolisiert durch das Lamm, zum Vermittler der Offenbarung. Denn nur er ist würdig, das Buch mit den *sieben Siegeln* zu öffnen. Im nächsten Kapitel „*Die sieben Siegel und die sieben Posaunen*“ öffnet das Lamm nacheinander die sieben Siegel und setzt die Ereignisse der Endzeit, darunter die vier apokalyptischen Reiter, in Gang. Die sieben Engel blasen die sieben Posaunen und bewirken verschiedene Katastrophen und Plagen, die den Ungläubigen und Verfolgern der Christen widerfahren. Der „*Kampf des Satans gegen das Volk*“ wird durch den Kampf des Drachen gegen die himmlische Frau symbolisiert. Die Helfer Satans sind die beiden Tiere. Sie symbolisieren das Römische Weltreich mit seinem Kaiserkult. „*Das Gericht*“ ist Thema des nächsten Kapitels. Hier wird die Hure Babylon, die für die Römische Weltmacht steht, zu Fall gebracht. Auch das Tier und seine Propheten werden besiegt und Satan wird für tausend Jahre eingesperrt. Dann folgt die erste Auferstehung, die nur für die Auserwählten gilt. Nach Ablauf dieser tausend Jahre wird Satan für kurze Zeit freigelassen, bevor er in „*den See von brennendem Schwefel*“ (Offb 20,10) geworfen wird. Dann werden die Bücher aufgeschlagen und die Toten werden nach ihren Werken gerichtet. Es kommt zur zweiten und endgültigen Auferstehung. Der Tod und die Unterwelt werden in den Feuersee geworfen. Im letzten Kapitel „*Die neue Welt Gottes*“ errichtet Gott „*Das neue Jerusalem*“. Hier wird Gott in der Mitte seines Volkes wohnen und er „*wird bei ihnen sein. Er wird alle Tränen von ihren Augen abwischen: Der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage, kein Mühsal.*“ (Offb. 21,3-4)<sup>42</sup>

Johannes schildert den thronenden Richter als einen,

*„der wie Jaspis und Karneol aussah. Über seinem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah.“ (Offb 4,3)*

*„Sein Haupt und seine Haare waren weiß wie weiße Wolle, leuchtend weiß wie Schnee, und seine Augen wie Feuerflammen; seine Beine glänzten wie Golderz, das im Schmelzofen glüht, und seine Stimme war wie das Rauschen von Wassermassen. In seiner Rechten hielt er sieben Sterne, und aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert, und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne.“ (Offb 1,14-16)*

---

<sup>42</sup> Vgl. Offenbarung 1,1-22,21/Vgl. auch Halbfas 2001, S. 584-591 sowie Chapentier 1983, S. 143-149

## 2.5 Partikulargericht

Die Heilige Schrift bezieht sich, wenn von einem Gericht die Rede ist, meist auf das Gericht über die ganze Menschheit. Allerdings verursacht der Umstand, dass dieses Gericht erst am Ende der Zeit stattfindet, ein Problem. Was geschieht mit den Verstorbenen bis hin zu ihrer Auferstehung? Gibt es bereits eine Trennung zwischen Gut und Böse, oder verweilen alle zusammen? Die Bibel gibt auf diese Fragen keine dezidierte Auskunft. In der Zeit der Kirchenväter entwickelte sich deshalb langsam die Vorstellung von einem individuellen Gericht, auch Partikulargericht genannt, in dem jeder Mensch einzeln nach seinem Tod gerichtet wird.<sup>43</sup> Die theologische Forschung geht davon aus, dass sich in der Heiligen Schrift kein ausdrückliches Zeugnis für das persönliche Gericht findet.<sup>44</sup> Die Vorstellung von zwei Gerichten wurde dadurch erleichtert, dass man zunehmend den Tod als Trennung von Leib und Seele sah. Man nahm also einen Zwischenzustand der Seele zwischen Tod und Jüngstem Gericht an. Die Vorstellungen über ein Partikulargericht, vor allem aber über den Verbleib der Seele zwischen den zwei Gerichten waren in den ersten christlichen Jahrhunderten nicht einheitlich.<sup>45</sup>

Manche sind davon überzeugt, dass die Verstorbenen bis zum Jüngsten Gericht in einer Art gemeinsamer Haft verweilen. Bei Augustinus<sup>46</sup> dagegen finden wir die Vorstellung von zwei Gerichten und Hinweise über den Verbleib der Seelen im Zwischenzustand.<sup>47</sup> Augustinus sieht die Höllenstrafen als leibliche Strafen<sup>48</sup> und versucht, die Angemessenheit und Notwendigkeit dieser Strafen verständlich<sup>49</sup> zu machen.<sup>50</sup> Hierbei räumt er je nach Schwere des Vergehens eine Abstufung der Strafen ein:

---

<sup>43</sup> Nocke 2005, S. 75

<sup>44</sup> Finkenzeller 1995, S. 569

<sup>45</sup> Nocke 2005, S. 75

<sup>46</sup> Augustinus war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Entwicklung der Eschatologie und Hölletheologie. Als sein theologisches Hauptwerk gilt die Schrift *De Civitate dei*. Sie ist in 22 Bücher unterteilt, wovon die letzten drei Bücher sich mit dem *Jüngsten Gericht* (Buch 20), mit der *Ewigkeit der Höllenstrafen* (Buch 21) und der *ewigen Seligkeit* (Buch 22) befassen. Wie schon der Titel impliziert, betont Augustinus die ewige Dauer der Höllenstrafen. Vgl. hierzu auch Bardenhewer 1916, Augustinus, *De Civitate Dei*

<sup>47</sup> Nocke 2005, S. 75-76

<sup>48</sup> Vgl. Bardenhewer 1916, Augustinus, *De Civitate Dei*, Buch 21, Kapitel 9, S. 378-381

<sup>49</sup> Vgl. Bardenhewer 1916, Augustinus, *De Civitate Dei*, Buch 21, Kapitel 11, S. 383-385

<sup>50</sup> Vgl. hierzu auch Gehrig 1993, S. 149-150

*„Doch hat man auch für das ewige Feuer sicher verschiedene Abstufungen anzunehmen, wonach es je nach dem Maße der Mißverdienste für die einen leichter, für die anderen strenger sein wird, sei es, dass seine Gewalt und Hitze je nach der verdienten Strafe für jeden eine andere ist, oder dass es zwar gleichmäßig brennt, aber nicht als gleichmäßige Pein empfunden wird.“<sup>51</sup>*

Weiters unterscheidet Augustinus zwischen der ewigen Strafe und der reinigenden, zeitlichen Strafe. Noch vor dem endgültigen Gerichtsurteil Gottes können einige, deren Sünden nicht so schwer sind und die unmittelbar nach dem Tod zu Strafen verurteilt worden sind, aus ihrer Bestrafung entlassen werden. Dies ist durch die göttliche Vergebung möglich, die ihnen entweder durch die Reinigung im Leiden oder durch die Fürbitte und Gebete der Lebenden zuteilwerden kann. Eine solche Vorstellung setzt die Annahme voraus, dass die Seelen der Verstorbenen am Ende ihres Lebens sofort gerichtet werden.<sup>52</sup>

Nach Augustinus gehen nicht nur die Sünder, sondern alle Verstorbenen durch das Feuer hindurch. Allerdings werden diejenigen, die frei von Sünde sind im Gegensatz zu den Sündigen das Feuer nicht spüren.<sup>53</sup>

In der mittelalterlichen Theologie wird die Unterscheidung zwischen den zwei Gerichten zu einem Hauptthema. Weiters bildet sich die Vorstellung vom Fegefeuer als unumstößliche Lehre heraus. Zunehmend interessiert man sich für das Schicksal des Einzelnen und weniger für die Vollendung des Ganzen.<sup>54</sup> Die Scholastik vertritt die Lehre vom individuellen Gericht. Interessant ist hierbei vor allem die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem besonderen Gericht und dem Weltgericht. Warum soll es überhaupt noch ein zweites Gerichtsurteil geben, wenn über Lohn und Strafe schon im besonderen Gericht bestimmt wurde? Nach Ansicht von Thomas von Aquin wird der Mensch sowohl als

---

<sup>51</sup> Bardenhewer 1916, Augustinus, *De Civitate Dei*, Buch 21, Kapitel 16, S. 393

<sup>52</sup> Allerdings betont Daley in diesem Zusammenhang, dass es sich bei Augustinus nicht um eine als Reinigung gedachte Strafe im Sinne des Fegefeuers handelt. Sein Verständnis der Strafe geht vom Gedanken der Vergeltung aus. Die Sünde zieht als natürliche Folge Bestrafung nach sich. Wenn allerdings das aus der Sünde hervorgehende Leid einen Gesinnungswandel beim Sünder bewirkt, kann es als „reinigend“ bezeichnet werden. Vgl. Daley 1986, S. 200

<sup>53</sup> Nocke 2000, S. 443-444

<sup>54</sup> Nocke 2005, S. 76



einzelner im Partikulargericht, als auch als Teil der Menschheit im Endgericht gerichtet. Im letzten Gericht werden Lohn und Strafe vervollständigt, indem auch der Leib miteinbezogen wird.<sup>55</sup> In der *Summa theologica* schreibt Thomas von Aquin:

*„Jeder Mensch ist sowohl Einzelperson als auch Teil des ganzen Menschengeschlechts. Daher gebührt ihm ein doppeltes Gericht: [...] Und doch richtet Gott ‚denselben nicht zweimal‘, weil Er nicht zwei Strafen für eine Sünde auferlegt; vielmehr wird die Strafe, die vor dem Gericht noch unvollständig war, im Letzten Gericht vervollständigt; denn nach diesem werden die Gottlosen an Leib und Seele zugleich gepeinigt.“<sup>56</sup>*

Die kirchlichen Dogmen geben bis zum 13. Jahrhundert keinen Hinweis auf ein individuelles Gericht. Erstmals wird in der Entscheidung des Konzils von Lyon (1274) zwischen dem individuellen und dem allgemeinen Gericht unterschieden. Papst Benedikt XII. bestätigt diese Lehre in der Konstitution *Benedictus Deus* vom 29.1.1336.<sup>57</sup>

## 2.6 Fegefeuer

Die heutige Forschung betont deutlich, dass die Lehre vom Fegefeuer ein Produkt mittelalterlicher Theologie ist. Hier tritt auch erstmals der lateinische Begriff Purgatorium (wörtlich: Reinigung<sup>58</sup>) auf.<sup>59</sup>

Die zuvor erwähnten Vorstellungen des Augustinus sind von wesentlicher Bedeutung in der Entwicklung der Fegefeuer-Konzeption. Gregor der Große griff diese Ideen auf und führte sie gründlicher aus. Bezugnehmend auf die Lehre der beiden Kirchenväter, und unter Berufung auf bestimmte Stellen der Bibel<sup>60</sup> entwickelte sich in der Vorscholastik die Lehre vom Purgatorium.<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Hoffmann 1961, Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, Band 36, 88. Frage, 1. Artikel, S. 21-22

<sup>56</sup> Hoffmann 1961, Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, Band 36, 88. Frage, 1. Artikel, S. 21-22

<sup>57</sup> Finkenzeller 1995, S. 574

<sup>58</sup> Die Reinigung erfolgt durch Feuer. Diese Vorstellung stützt sich vor allem auf den 1. Korintherbrief. Vgl. hierzu auch Le Goff 1984, S. 163

<sup>59</sup> Niehr 1996, S. 73

<sup>60</sup> besonders 2. Makkabäer 12,42-45. und 1. Korinther 3,10-15

<sup>61</sup> Finkenzeller 1995, S. 599

Im Partikulargericht entscheidet sich, wer als Heiliger gleich in den Himmel kommt, wer in die Hölle muss, oder wer zur Reinigung ins Fegefeuer darf. Im Fegefeuer bekommen jene, deren Sünden nicht so schwerwiegend sind, die Möglichkeit, geläutert zu werden, um schließlich in den Himmel zu gelangen. Das Fegefeuer oder Purgatorium unterscheidet sich von der Hölle durch seine Endlichkeit. Die Seelen im Fegefeuer erleiden die gleiche Qual wie jene in der Hölle, diese Qualen dienen jedoch einem Läuterungsprozess, der auf den Himmel vorbereiten soll. Durch Gebete und gute Taten der Lebenden kann der Aufenthalt im Fegefeuer verkürzt werden. Das Purgatorium bezieht sich ausschließlich auf die leibfreie Seele.<sup>62</sup>

Für Niehr liegt der Fegefeuerlehre die Intention zugrunde, den streng angelegten Dualismus von Himmel und Hölle abzumildern.<sup>63</sup> Nach Le Goff konnte das Konzept Fegefeuer aus der stärker werdenden Gebetspraxis, die im weiteren Sinne auch Fürbitten für die Toten miteinschließt, geboren werden.<sup>64</sup> Der vermeintliche Einfluss der Kirche auf das Schicksal der Toten verlieh ihr Macht und Kontrolle über die Gläubigen. Die Seelen der Verstorbenen wurden nicht mehr wie in früheren Zeiten dem barmherzigen Gott übergeben, sondern sie waren abhängig von den Bedingungen, die die Kirche stellte.<sup>65</sup>

Das Konzept des Fegefeuers ist eng verbunden mit der Bußpraxis. Die Läuterung im Jenseits ersetzt auf keinen Fall das richtige Verhalten in der Gegenwart. Das Gegenteil ist der Fall, wie man an der Aussage Wilhelms von Auvergne ablesen kann:

*„Denn, so keine andere Motivation vorliegt, beginnen die Menschen aus Furcht vor der Reinigung in der Zukunft leichter und früher, sich auf dieser Welt durch die Buße zu reinigen, halten sich eifriger an die Bußvorschriften und bemühen sich, ihre Buße vor dem Tod zu Ende zu bringen.“<sup>66</sup>*

---

<sup>62</sup> Jezler 1994, S. 19

<sup>63</sup> Niehr 1996, S. 72

<sup>64</sup> Le Goff 1984, S. 163

<sup>65</sup> Köhler 1996, S. 95

<sup>66</sup> Zit. nach Le Goff 1984, S. 294

Den Sterbenden, denen keine Zeit mehr zur vollständigen Buße bleibt, gibt das Purgatorium die Möglichkeit, durch Beten, Fasten und Gaben der Lebenden die Qualen des Fegefeuers zu verkürzen, um schließlich ins Paradies zu gelangen. In weitere Folge konnten stellvertretend für die Buße auch Almosen bezahlt und so Ablass geleistet werden. Das kirchliche Ablasswesen gelangte so zu einem Höhepunkt. Das neue Bußsystem, geprägt durch das Purgatorium, die Beichte und die Ablässe, veränderte, so Claude Carozzi, das religiöse Denken tiefgreifend. Es zwang die Menschen, ihr Gewissen zu erforschen und ihren Blick nach innen zu richten. Das Heil wurde zur individuellen Angelegenheit und konnte durch Vermittlung der Kirche erlangt werden.<sup>67</sup>

Nachdem man Jahrhunderte lang vergeblich die zweite Ankunft Christi erwartet hatte<sup>68</sup>, war die Frage nach dem Schicksal des Einzelnen vor allem auch nach dem Verbleib der Seele zwischen Tod und dem sich ständig verzögernden Weltgericht immer dringlicher geworden.<sup>69</sup>

## 2.7 Die Hölle

Obwohl die drohende Möglichkeit der Hölle keineswegs das Zentrum von Jesu Verkündigung bildet und auch in der frühen Kirche kein zentrales Anliegen war, ist dieses Thema im Mittelalter sehr dominant. Das Neue Testament konzentriert sich vor allem auf Beschreibungen des „Himmels“ oder „Des neuen Jerusalem“. Die Vorstellung über die Hölle wurde deshalb maßgeblich von anderen Schriften beeinflusst.

Das älteste erhaltene christliche Schriftstück, das eine dezidierte Schilderung der Hölle enthält, ist die *Petrus-Apokalypse*. Diese Schrift ist etwa um 135 n. Chr. vermutlich in Ägypten entstanden, galt im 2. Jahrhundert als kanonisch, wurde jedoch 397 auf dem Konzil von Karthago aus dem Kanon ausgeklammert. Auch wenn das Buch im Laufe der Zeit an Bedeutung verlor, so finden sich doch Vorstellungen und Gedanken daraus in späteren Schriften.

---

<sup>67</sup> Carozzi 1996, S. 189

<sup>68</sup> Bezugnehmend auf die Erwähnung des *Tausendjährigen Reichs* in der Apokalypse erwarteten viele Christen ein tausendjähriges Friedensreich in unmittelbarer Zukunft. Vorstellungen dieser Art werden unter dem Begriff Chiliasmus oder Millenarismus zusammengefasst.

<sup>69</sup> Brenk 1966, S. 31

Diese reichen von der, etwa der Anfang des 5. Jahrhunderts entstandenen *Paulus-Apokalypse*, bis hin zu Dantes *Divina Commedia*.<sup>70</sup>

Die *Paulus-Apokalypse* wurde später in zahlreichen Erweiterungen vervielfältigt und war somit sehr prägend für die mittelalterliche Höllenvorstellung. Ausführlich und bildhaft werden darin die Höllenstrafen beschrieben.<sup>71</sup>

Schneemelcher sieht den Ursprung dieser Vorstellungen in orphisch-pythagoräischen Mysterien<sup>72</sup>, wohingegen Le Goff auf den iranischen Mazdaismus als Einflussquelle verweist.<sup>73</sup> Mögen diese Einflussbereiche auf die Höllenschilderungen zutreffen, so sind doch die Vorstellungen der Endzeit wie Jüngstes Gericht in der *Petrus-Apokalypse* wieder von der jüdischen Apokalyptik beeinflusst.<sup>74</sup>

Die mittelalterliche Literatur hat zum großen Teil die entsprechend den Sünden und Sündern klassifizierten Höllenstrafen der *Petrus-Apokalypse* übernommen. Zwei Textstellen aus der *Petrus-Apokalypse* machen deutlich, welche Qualen die Hölle bereithält:

*„Und andere Männer und Frauen standen bis zur Mitte ihres Leibes in Flammen und waren an einen finstern Ort geworfen und wurden von bösen Geistern gepeitscht und in ihren Eingeweiden von nimmermüden Würmern zerfressen. Das waren die, welche die Gerechten verfolgt und sie ausgeliefert hatten. (Akhmim-Text 27)“*<sup>75</sup>

*„Und etliche waren dort an ihrer Zunge aufgehängt. Das waren die, welche den Weg der Gerechtigkeit gelästert hatten, und unter ihnen lag Feuer, das loderte und quälte sie. Und es war ein großer See da, gefüllt mit brennendem Schlamm, in welchem etliche Menschen steckten, welche sich von der Gerechtigkeit abgewandt hatten, und quälende Engel setzten ihnen zu. (Akhmim-Text 22-24)“*<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> Schneemelcher 1971, S. 471

<sup>71</sup> Vorgrimler 1993, S. 79/Altendorf 1994 S. 27

<sup>72</sup> Schneemelcher 1971, S. 471

<sup>73</sup> Le Goff 1984, S. 50

<sup>74</sup> Schneemelcher 1971, S. 47

<sup>75</sup> Zit. nach Schneemelcher 1971, S. 477

<sup>76</sup> Zit. nach Schneemelcher 1971, S.475

Für das Verständnis der Hölle im Mittelalter waren Augustinus und Gregor der Große die prägendsten Persönlichkeiten. Wie für Augustinus, war auch für Gregor die Hölle von ewiger Dauer. In Grundzügen hat Gregor die Gedanken Augustinus übernommen, verwertet den Begriff Hölle, wie Köhler betont, zunehmend in pädagogisch-moralischem Sinn.<sup>77</sup>

Die mittelalterlichen Jenseits - und Höllenvorstellungen finden in besonderem Maße in der Visionsliteratur des Mittelalters ihren Ausdruck. Die berühmteste dieser Jenseitsbeschreibungen ist die *Visio Tnugdali*.<sup>78</sup> In diesem Visionsbericht werden die Qualen der Verdammten in der Hölle in allen Einzelheiten geschildert.

---

<sup>77</sup> Niehr 1996, S. 87

<sup>78</sup> Dieser Text wurde 1149 im Regensburger Schottenkloster vom irischen Mönch Mark niedergeschrieben. Darin beschreibt er die Reise der Seele des Ritters Tundal, der während eines Essens in eine dreitägige Ekstase gefallen ist. Von einem Engel wird seine Seele durch den Himmel und die Hölle geführt und muss selbst einige Höllenstrafen erleiden. Durch dieses Erlebnis bekehrt führt Tundal nach seinem Erwachen ein christliches Leben. Vgl. Vorgrimler 1993, S. 165-168

### **3 Die Ikonographie des Weltgerichts**

Dieses Kapitel beleuchtet die Ikonographie der westlichen Weltgerichtsdarstellung von seiner Entstehung bis ins Mittelalter. Die wichtigsten Kunstwerke, die für die Entwicklung der Weltgerichtsikonographie von Bedeutung sind, werden erwähnt und verglichen werden.

#### **3.1 Allgemeines zum Weltgerichtsbild**

Das Bild des Jüngsten Gerichts ist eine typische Äußerung christlicher Kunst. Wie bereits erwähnt, haben manche Elemente des Jüngsten Gerichts ihren Ursprung in älteren Zivilisationen und auch in anderen Kulturen sind ähnliche Ideen zu finden. Der Grundgedanke vom Bild des Jüngsten Gerichts ist also kein Spezifikum einer einzelnen Religion, sondern allgemein menschlich. Jedoch war es erst das Christentum, das diese Idee in ein System gebracht hat und ihr eine einheitliche Gestalt verliehen hat. Für die Christen ist das Bild des Jüngsten Gerichts der Ausdruck jenes Augenblicks, der für die Welt und die Menschen den Umbruch bedeutet. Mit diesem Augenblick wird die ans Diesseits gekettete Wirklichkeit überwunden und das Tor ins Jenseits geöffnet. In ihrer Gestalt vereint das Bild so zwei Komponenten: einerseits die diesseitige Welt mit ihren Bewohnern und andererseits den göttliche Weltenrichter als Vertreter des Jenseits. Das Gericht ist der Vollzug der göttlichen Gerechtigkeit, die sich in einer Teilung in Auserwählte und Verdammte äußert. Für die Auserwählten steht ein neu geschaffener Ort bereit, die Verdammten werden in die Hölle gestürzt. Der Glaube an das Jüngste Gericht beinhaltet das Wissen, dass es sich lohnt, Gutes zu tun und ein möglichst sündenfreies Leben zu führen. Das Bild des Jüngsten Gerichts soll diesem Glauben Ausdruck verleihen.<sup>79</sup> Zugleich verleiht es aber auch, besonders im Mittelalter, einer unmissverständlichen Warnung Gestalt, nämlich in welcher grausamer Form ein Leben in Sünde bestraft wird.

---

<sup>79</sup> Zlatohlávek 2001, S. 203-204

Wie der Name schon aussagt, handelt es sich bei der Weltgerichtsdarstellung um die Verbildlichung des Allgemeinen Gerichts. Gemessen an den zahlreichen Darstellungen des Weltgerichts, die sich an Kathedralen und Abteien, in Rathäusern, Dorfkirchen, Gebetbuchminiaturen und auf Gebrauchsgegenständen finden, bleiben Bilder vom Partikulargericht selten.<sup>80</sup> Auch die Darstellung des Fegefeuers kann nicht mit den zahlreichen Höllenschilderungen mithalten. Es wurde viel seltener und viel später abgebildet als Himmel und Hölle, wobei die Darstellungen der Marterstätten des Fegefeuers kaum von denen der Hölle zu unterscheiden sind.<sup>81</sup>

Als Vorlage für die Weltgerichtsikonographie dienten hauptsächlich das Matthäusevangelium und die Johannesapokalypse. In der Ostkirche hielten sich die Künstler eher an die Offenbarung, im Westen wurde das Matthäusevangelium als Quelle bevorzugt. Die Vielschichtigkeit und Komplexität der Johannesapokalypse erschwerte eine künstlerische Umsetzung. Im Westen wurde der matthäische menschliche Richter bevorzugt. Dennoch tauchen auch in der westlichen Kunst immer wieder, oft durch Beeinflussung der byzantinischen Kunst, apokalyptische Motive auf.<sup>82</sup>

Die Idee des Jüngsten Gerichts ist bedeutend älter als dessen bildliche Darstellung. Aus der Zeit der ausgehenden Antike und des frühen Mittelalters sind keine Darstellungen des Jüngsten Gerichts bekannt. Es stellt sich daher die Frage, ob der Gedanke des Gerichts in anderer Form als der uns bekannten Darstellung des Weltgerichts verbildlicht wurde und aus welchem Grund es damals noch nicht zu einer realen Darstellung des Jüngsten Gerichts gekommen ist? Tatsächlich gibt es einige Zeugnisse, in denen der Gedanke der Trennung von Gut und Böse angedeutet ist. Wie Christe in seinem Buch „Das Jüngste Gericht“ betont, sind diese jedoch rar und nicht klar deutbar.<sup>83</sup> Die Idee einer Trennung von Gut und Böse wurde meist durch die Darstellung von biblischen und außerbiblischen Parabeln übermittelt. Die am häufigsten

---

<sup>80</sup> Jezler 1994, S. 18

<sup>81</sup> Dinzeltacher 1999, S. 115

<sup>82</sup> Finger 1992, S. 9

<sup>83</sup> Christe 2001, S. 15

dargestellten Parabeln sind die von den Schafen und Böcken und die von den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen.<sup>84</sup>

### **3.2 Die Scheidung der Schafe von den Ziegenböcken – Die Anfänge der Weltgerichtsdarstellung**

Der Hirte, der die Schafe von den Böcken trennt, begegnet uns als Sinnbild für den zwischen Gut und Böse scheidenden Richter bei Matthäus 25,31-46.<sup>85</sup> Dort werden die Schafe zur Rechten Christi versammelt, die Böcke aber zur Linken. Den Rechten wird der Zugang in Gottes Reich gewährt, die Linken aber werden in das Ewige Feuer verdammt. Die Schafe stehen symbolisch für die Seligen, die Verdammten werden von den Böcken verkörpert.

Wie Brenk betont, handelt es sich bei den Böcken um Ziegenböcke und nicht um Schafböcke. Somit wird nicht nach Geschlecht, sondern nach Gattung getrennt.<sup>86</sup> Einer solchen Deutung entspricht auch, dass die Ziege oft mit dämonischen Mächten in Verbindung gebracht wurde.<sup>87</sup> Im Alten Testament<sup>88</sup> galt der schwarze Bock als Träger des Bösen, auf den die Sünden des Volkes geladen wurden.<sup>89</sup>

Erstmals wurde dieses Gleichnis auf einem römischen Sarkophagdeckel (Abb. 2) aus der Zeit um 300 dargestellt.<sup>90</sup> In der Mitte sitzt der Gute Hirte. Zum Zeichen der Seligsprechung legt er die rechte Hand auf das Haupt eines der Schafe zu seiner Rechten.<sup>91</sup> Die Ziegen zu seiner Linken weist Christus mit einer Handgeste von sich.

---

<sup>84</sup> Brenk 1966, S. 36

<sup>85</sup> Vgl. Kapitel 2.4.

<sup>86</sup> Brenk 1966, S. 37

<sup>87</sup> Vgl. Becker 1992, S. 344

<sup>88</sup> Vgl. 3. Mose 16

<sup>89</sup> Zlatohlávek 2001, S. 46

<sup>90</sup> Dieser befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York. Vgl. Brenk 1966, S. 37/Vgl. auch Christe 2001, S. 15

<sup>91</sup> Diese Handhaltung entspricht der Geste des Handauflegens, auch *impositio manus* genannt, die häufig in Szenen der *Einladung ins Paradies* erscheint. Vgl. Brenk 1966, S. 38/Vgl. auch Zlatohlávek 2001, S. 47



Eine ähnliche Darstellung, in verstärkt symbolischer Form, befand sich in der Apsis von Fundi (Abb. 3). Die Mosaiken vom Ende des 4. Jahrhunderts sind leider zerstört. Die Beschreibung des Hl. Paulinus von Nola genügt jedoch um eine Vorstellung der Darstellung zu erhalten. Paulinus zufolge war in der Apsiswölbung ein großer, von einem Kreuz überragter Thron abgebildet. Darüber befand sich eine Taube und eine Hand Gottes. Der Richter wurde erstmals in Gestalt eines Opferlammes vor dem Thron dargestellt. Die Zahl der Schafe zur Rechten des Lammes sowie die der Böcke zur Linken wurde in dieser Darstellung auf jeweils zwei Tiere reduziert. Das Lamm blickte zu den Schafen hinüber und kehrte den Böcken den Rücken zu.<sup>92</sup> Wortwörtlich gibt Paulinus in seiner Beschreibung einen Hinweis auf die Trennung der Böcke und der Schafe durch das Lamm, das er als „*quasi iudex*“<sup>93</sup> bezeichnet.<sup>94</sup>

In der Nachfolge des Mosaiks von Fundi steht die Szene an der Oberpartie der Nordwand von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Abb. 4). Die Darstellung ist in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden. Das Bild ist Bestandteil eines Zyklus von neutestamentlichen Darstellungen.<sup>95</sup> In der Mitte, auf einem thronähnlichen Fels sitzend, ist Christus dargestellt. Mit der Geste der Rechten winkt er die drei Schafe zu sich. Die linke Hand ins Gewand gesteckt, zeigt er den drei Böcken zu seiner Linken nur die Schulter. Die Böcke sind in dieser Darstellung nicht durch Hörner gekennzeichnet. Dunkle Flecken auf ihrem Fell unterscheiden sie von den hellen Schafen. Einer der Böcke ist mit einem Ziegenbart wiedergegeben. Interessant sind die zwei Engel, die neben Christus postiert sind: Während der Engel zur Rechten Christi rot erstrahlt, ist der Engel auf der linken Seite ganz in Blautönen gehalten. Die Unterscheidung von Gut und Böse wird sowohl bei den Tieren, als auch bei den Engeln durch die Farbgebung verstärkt.

---

<sup>92</sup> Milošević 1963, S. 11

<sup>93</sup> Zit. nach Ihm 1960, S. 81

<sup>94</sup> In der nach Engemann rekonstruierten Darstellung befindet sich jeweils seitlich der Tiere ein Märtyrer, der eine Krone in der Hand hält (Abb. 3). Vgl. Christe 2001, S. 15. Die Rekonstruktion von Christa Ihm, die auch Brenk übernimmt, spart jedoch diese beiden Figuren der Märtyrer aus. (Abb. 3) Vgl. Ihm 1960, S. 80/Vgl. auch Brenk 1966, S. 40

<sup>95</sup> Es befindet sich zwischen der Abbildung der Heilung des Lahmen und dem Gleichnis vom Scherflein der Witwe.

Die Farben der Engel symbolisieren den Unterschied zwischen Licht und Finsternis. Der rote Engel verkörpert das Gute. Das Feuer wird in der Antike als Licht angesehen. Die Farbe des Feuers ist rot. Der blaue Engel ist ein Dämon. Diese schlechten Engel stellten sich die antiken Menschen mit einem Körper aus Luft vor. Luft wird als Dunkelheit angesehen und wird durch eine blaue oder violette Farbgebung symbolisiert.<sup>96</sup>

In einem Vergleich der beiden noch erhaltenen Kunstwerke, dem römischen Sarkophagdeckel (Abb. 2) und dem Mosaik in Ravenna (Abb. 4), können wir eine Entwicklung beobachten. In beiden Kunstwerken sehen wir eine zentrale Christusfigur, zu deren Rechten sich die Schafe platziert haben und Böcke zu seiner Linken mit einem abwehrenden Handgestus abgewiesen werden. Dieses Schema der Trennung in eine rechte, gute und linke, böse Seite sowie der zentral positionierten Richterfigur ist als Grundschema des Weltgerichtsbildes zu sehen und wurde in allen späteren Darstellungen übernommen.

Während der Sarkophag aus dem dritten Jahrhundert noch sehr auf das Hirtenggenre verhaftet bleibt und der Künstler sich auf vegetabile Elemente konzentriert, erfährt das Mosaik in Ravenna durch das Einfügen des guten und bösen Dämons eine inhaltliche und moralische Verdichtung. Gleichzeitig werden im Mosaik alle Elemente eliminiert, die von der inhaltlichen Aussage ablenken könnten.

Brenk betont die Einzigartigkeit der drei genannten Monumente: Der Sarkophagdeckel in New York (Abb. 2), das Mosaik von Fundi (Abb. 3) sowie jenes in St. Apollinare Nuovo (Abb. 4). Sie sind die einzigen Kunstwerke altchristlicher Zeit, die eindeutig das Weltgericht verbildlichen. Brenk schließt daraus, dass das Jüngste Gericht in der altchristlichen Kunst keine wesentliche Rolle gespielt hat und das Thema möglicherweise nur aufgrund seiner bildhaften Darstellung im Hirtengleichnis des Matthäusevangeliums überhaupt von den Künstlern umgesetzt wurde. Die sinnbildliche Form, in der das Thema bei Matthäus geschildert wird, entspricht der symbolischen Grundtendenz der frühchristlichen Kunst. Hinzu kommt, dass Szenen aus dem Hirtenggenre in der

---

<sup>96</sup> Brenk 1966, S. 42

Spätantike, insbesondere im 3. Jahrhundert, weit verbreitet sind. Durch die Darstellung der Matthäus-Parabel konnte man leicht an diese römische Tradition anknüpfen.<sup>97</sup>

Wieso aber war das Weltgericht ein so selten beachtetes Thema in der frühchristlichen Kunst? Brenk verweist in seiner Antwort auf diese Frage besonders auf die Eigenheit des antiken Menschen. So beschäftigt sich dieser viel mehr mit dem konkreten Schicksal der Seele nach dem Tod als mit der Vorstellung eines allgemeinen Weltgerichts: Die Idee der Rettung der Seele steht im Vordergrund. Die spätantike Grabeskunst stellt das Schicksal der Seele nach dem Tod dar. Hierbei konzentriert sich die Darstellung auf den bestmöglichen Weg, welcher in der Rettung vor dem Tod durch die Unsterblichkeit liegt.<sup>98</sup>

In karolingischer Zeit taucht das Gleichnis von der Trennung von Schafen und Böcken im *Stuttgarter Psalter* (Abb. 5) auf. Wie Zlatohlávek betont, ging der Illuminator bei der Darstellung von einer frühchristlichen Vorlage aus.<sup>99</sup> Die zentrale, bartlose Christusfigur und deren Gestus der rechten und linken Hand werden wiederholt.

Eine Reduktion erfährt das Bild dadurch, dass jeweils nur ein symbolisches Tier dargestellt ist. Mittelalterliche Zutat ist der Dämon, der bereits auf das Interesse des Mittelalters an der Ausmalung der Hölle hinweist.<sup>100</sup>

Auch der Illuminator des *Würzburg-Erbracher Psalters* hat noch im frühen 13. Jahrhundert mit frühchristlicher Symbolik gearbeitet (Abb. 6). Der reduzierte und symbolische Charakter der Darstellung früherer Jahrhunderte wird hier allerdings durch eine realistische Wiedergabe des Geschehens ersetzt. Das Bild erfährt eine narrative Verdichtung. In der unteren Szene sehen wir die Auferstehung der Toten. Darüber thront der Richter, der die Menschen mit Schafsköpfen von den Menschen mit Bocksköpfen trennt. Das Geschehen wird

---

<sup>97</sup> Brenk 1966, S. 43

<sup>98</sup> Brenk 1966, S. 74-75

<sup>99</sup> Zlatohlávek 2001, S. 51-53

<sup>100</sup> Brenk 1966, S. 48

durch Textstellen aus dem biblischen Gleichnis ergänzt und so dem Leser verständlich gemacht.<sup>101</sup>

### 3.3 Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen

Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1) handelt von zehn Jungfrauen, fünf törichten und fünf klugen, die sich zum Empfang des Bräutigams aufmachen, um ihn auf die Hochzeitsfeier zu begleiten. Die Jungfrauen führen Öllampen mit sich. Die klugen Jungfrauen nehmen vorsorglich Öl zum Nachfüllen mit. Während des Wartens schlafen alle Jungfrauen ein. Als dann der Bräutigam erscheint, richten sie ihre Öllampen. Die Klugen bringen ihre Lampen zum Leuchten, die Lampen der Törichten bleiben erloschen. Sie bitten die Klugen um Öl, werden jedoch von diesen zum Kaufmann geschickt. Währenddessen gehen die Klugen mit dem Bräutigam zur Hochzeitsfeier. Die später eintreffenden Jungfrauen werden ausgesperrt und vom Bräutigam nicht mehr eingelassen, weil sie zu spät gekommen sind. Er sagt zu den Jungfrauen: *„Wahrlich ich sage euch: Ich kenne euch nicht.“* (Mt 25,12) Der letzte Vers der Bibelstelle mahnt zur Wachsamkeit: *„Darum wachet! Denn ihr wisst weder Tag noch Stunde, in der der Menschensohn kommen wird.“* (Mt 25,13)

Diese Parabel wird allgemein als Symbol für das Jüngste Gericht ausgelegt. Der Bräutigam ist der erwartete Richter, der den törichten Jungfrauen, die für die Verdammten stehen, den Einlass ins Himmelreich verwehrt.<sup>102</sup> Der Schlaf der Jungfrauen wurde häufig mit dem Tod gleichgesetzt.<sup>103</sup>

Wie Brenk bemerkt, tauchen die ersten Darstellungen der Parabel im vierten Jahrtausend im funeralen Zusammenhang in der Katakombenmalerei auf. Solche Darstellungen sind allerdings so selten, dass es sich laut Brenk nicht lohnt, ihre Ikonographie im ersten Jahrtausend überhaupt zu verfolgen. Weitaus häufiger wird das Thema dann im Mittelalter aufgegriffen. Es tritt sowohl als

---

<sup>101</sup> Zlatohlávek 2001, S. 53

<sup>102</sup> Körkel-Hinkfoth 1993, S. 310-311

<sup>103</sup> Brenk 1966, S. 52

Einzelkomposition, als auch als Ergänzung zu groß angelegten Kompositionen des Weltgerichts auf. Darstellungen dieser Art befinden sich meist an gotischen Portalen.<sup>104</sup> Ein Beispiel hierfür findet sich etwa an der Galluspforte des Basler Münsters (Abb. 7).

Die Unterschiedlichkeit der klugen zu den törichten Jungfrauen kann künstlerisch eindrucklich umgesetzt werden. Die prachtvoll herausgeputzten Jungfrauen haben das Öl vergessen, weil sie sich mit weltlichen Dingen wie mit modischer Kleidung zu sehr beschäftigt haben. In diesem Sinne diene die Darstellung der Jungfrauenparabel, wie Brenk betont, im Hochmittelalter zugleich als Mittel der Zeitkritik.<sup>105</sup>

### **3.4 Das karolingische Weltgerichtsbild**

Die Ikonographie des Weltgerichtsbildes im ersten Jahrtausend zu untersuchen ist, wie Brenk betont, ein beinahe unmögliches Unterfangen. Es stehen nicht genügend Denkmäler zur Verfügung, die untersucht und miteinander verglichen werden können. Aus der Spätantike sind nur zwei bereits genannte Beispiele erhalten, die das Weltgericht thematisieren: Der New Yorker Sarkophag (Abb. 2) und das Mosaik in S. Apollinare Nuovo (Abb. 4). Erst vom neunten Jahrhundert an vermehren sich die Weltgerichtsdarstellungen und ab der Jahrtausendwende sind dann genügend Denkmäler vorhanden, um eine spezifische ikonographische Analyse zu tätigen.<sup>106</sup>

In merowingischer Zeit ist der Figurensarkophag von Jouarre (Abb. 8) entstanden, der aller Wahrscheinlichkeit nach den Weltgerichtsgedanken verbildlicht. Diese Darstellung übernimmt das Schema der spätantiken Beispiele. Christus thront im Zentrum auf einem Thron, die rechte Hand hält er im Aufnahme-Gestus, die linke erhebt ein Schriftband. Links und rechts von ihm stehen Oranten mit erhobenen Armen. Diese können, so Brenk, als Selige und Verdammte gedeutet werden. Zu äußerst dürfte sich auf beiden Seiten ein

---

<sup>104</sup> Brenk 1966, S. 51-54

<sup>105</sup> Brenk 1966, S. 53-54

<sup>106</sup> Brenk 1966, S. 217

posaunenblasender Engel befunden haben. Die Posaunenengel künden, wie in Matthäus 25, 31 beschrieben, das Gericht an.<sup>107</sup>

Im Vergleich der beiden antiken Werke mit der Hirtenszene konnte man bereits eine Entwicklung beobachten, die von einer symbolischen zu einer inhaltlich verdichteten Darstellungsweise führt. Vom spätantiken zum karolingischen Gerichtsbild ist dann der entscheidende Entwicklungsschritt zum narrativen Bild erfolgt. Seit karolingischer Zeit gibt es erstmals ausführliche Weltgerichtsdarstellungen, die nicht nur auf dem Matthäusevangelium fußen, sondern Elemente aus anderen Einflussbereichen miteinbeziehen. Brenk betont den tiefgreifenden Bedeutungswandel, der zwischen dem 6. und dem 9. Jahrhundert erfolgt ist. In karolingischer Zeit wird das Jüngste Gericht zu einem Hauptthema. Dies ist bereits in der abgelegenen Klosterkirche von Münstair ersichtlich, wo sich das Bildthema plötzlich als Teil eines umfassenden Bildprogramms unübersehbar und dominant über die Westwand erstreckt.<sup>108</sup>

Das karolingische Gerichtsbild an der Westwand von St. Johann in Münstair (Abb. 9) darf als Ausgangspunkt für die westliche Weltgerichtsdarstellung angesehen werden.<sup>109</sup> In Münstair finden wir erstmals die in der Folge wesentlichen Elemente der Weltgerichtsikonographie: der zentrale, thronende Christus in der kreisrunden Mandorla, umgeben von Engeln (Abb. 10) und zu beiden Seiten flankiert vom Aposteltribunal. Die Gebärde des Richters entspricht, wie schon bei den antiken Beispielen, der segnenden, aufnehmenden Haltung der rechten Hand und der abwehrenden Linken. Im unteren Bildteil, nur noch stark fragmentiert vorhanden, vollzieht sich die Scheidung in Selige und Verdammte (Abb. 11 und 12). Die zugehörigen Bilder von Paradies und Hölle sind so stark reduziert, dass sich keine Einzelheiten mehr auswerten lassen.<sup>110</sup> Wir können hier das bereits in den spätantiken Darstellungen gegebene Grundschema der Weltgerichtsdarstellung herauslesen. Die Schafe und Böcke sind durch Menschen ersetzt. Durch die

---

<sup>107</sup> Brenk 1966, S. 43

<sup>108</sup> Brenk 1966, S. 107

<sup>109</sup> Vgl. Urbach 2001, S. 27/Vgl. hierzu auch Christe 2001, S. 103 sowie Brenk 1966, S. 107

<sup>110</sup> Exner 2007, S. 106

zur Trennung des Menschen zusätzlich hinzukommende Andeutung des Paradieses und der Hölle geschieht eine wesentliche inhaltliche Verdichtung. Es geht nicht mehr allein darum, die Scheidung der Menschen zu verbildlichen, sondern um eine deutliche Veranschaulichung von Lohn und Strafe.<sup>111</sup> Zugleich entsteht aus didaktisch-moralischen Gründen ein Interesse für das Hässliche und Böse, das die Strafe als grauenerregende Aktion veranschaulicht.<sup>112</sup>

Für Schreiner ist allerdings, auch wenn in der Literatur grundsätzlich von einer Scheidung der Menschen im Weltgerichtsbild in Müstair die Rede ist, eine eindeutige Differenzierung in Gut und Böse nicht ersichtlich. Auch lässt sich seiner Meinung nach kein sicherer Platz für eine Darstellung des Himmels und der Hölle rekonstruieren. Als einziges Indiz für ein Weltgericht sieht er den Aufnahme- und Abwehrgestus des Richters.<sup>113</sup>

Das Motiv des thronenden Christus mit dem Aposteltribunal stammt aus der frühchristlichen Sarkophagplastik.<sup>114</sup> Die Apostel als Beisitzer des Jüngsten Gerichts werden bei Matthäus erwähnt:

*„Wenn die Welt neu geschaffen wird und der Menschensohn sich auf den Thron der Herrlichkeit setzt, werdet ihr, die ihr mir nachgefolgt seid, auf zwölf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten.“ (Mat 19, 28)*

In der obersten Zone über dem Aposteltribunal ist neben der Parusie die allgemeine Auferstehung der Toten dargestellt (Abb. 13). Kleine nackte Menschen steigen aus geöffneten Sarkophagen. Das Motiv der Auferstehung wird von nun an zu einem wesentlichen Element der westlichen Weltgerichtsdarstellung

Neben der Auferstehung ist das „*Einrollen des Himmels*“ dargestellt (Abb. 14). Diese Szene zeigt zwei Engel, die das sternensäte Firmament einrollen.

---

<sup>111</sup> Brenk 1966, S. 115

<sup>112</sup> Brenk 1966, S. 130

<sup>113</sup> Schreiner 1983, S. 56

<sup>114</sup> Brenk 1966, S. 109

Diese Illustration bezieht sich auf die Apokalypse<sup>115</sup> und stellt laut Brenk ein ausgesprochen byzantinisches Motiv dar.<sup>116</sup> Auch die halbkreisförmige Engelsglorie, die den Richter umgibt, ist auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen.<sup>117</sup>

Neben dem Weltgericht in Müstair<sup>118</sup> sind drei weitere Beispiele des 9. Jahrhunderts nachweisbar, die das Bildthema aufgreifen. Allerdings erheben diese nicht den monumentalen Anspruch der Wandmalerei, da sie im Rahmen der Kleinkunst entstanden sind. Im *Utrecht-Psalter* (Abb. 15 und 16) und im *Stuttgart-Psalter* (Abb. 6 und 17) wird das Weltgericht thematisiert. In letzterem beispielsweise wird die Strafaktion des Gerichts verbildlicht: ein Verdammter wird von einem vogelfußigen Teufel in die Hölle gezerrt (Abb. 18). Weiters gibt es eine Elfenbeintafel, die das Endgericht zeigt (Abb. 19). Diese befindet sich heute im Victoria- und Albert-Museum in London.<sup>119</sup> Auch in dieser Darstellung werden Lohn und Strafe veranschaulicht. Links empfängt ein Engel die Schar der Seligen unter der Paradiesespforte. Auf der rechten Seite werden die Verdammten vom Höllenrachen verschlungen.<sup>120</sup>

Während die frühchristlichen Beispiele auf dem matthäischen Gleichnis beruhen, werden nun verschiedene biblische Quellen und Einflüsse einbezogen. Das karolingische Weltgerichtsbild besteht nicht aus einem einheitlichen ikonographischen Typus, sondern aus einer Pluralität

---

<sup>115</sup> „Der Himmel verschwand wie eine Buchrolle, die man zusammenrollt, und alle Berge und Inseln wurden von ihrer Stelle weggedrückt.“ (Apok 6,14)

<sup>116</sup> Exner plädiert für einen westlichen Ursprung des Motivs. Vgl. Exner 2007, S. 106

<sup>117</sup> Brenk 1966, S. 111-112

<sup>118</sup> Christe hebt hervor, dass das Weltgericht in Müstair nicht vereinzelt angesehen werden kann. Das verschwundene oder auch nie ausgeführte Werk, dessen Beschreibung die *Carmina Sangallensia* enthält, ist für ihn eng mit Müstair verbunden. In der Beschreibung dieses Bildes heißt es: „Hier sind die beiden Verse, die über dem Thron stehen: ‘Und es ertönen die Posaunen, die der Macht des Todes ein Ende setzen. Das Kreuz leuchtet am Himmel, Wolken und Feuer gehen ihm voraus.’ Und hier die beiden anderen Verse, die unter dem Thron stehen: ‘Hier sitzen die großen Heiligen mit Christus dem Richter, um den Frommen Gerechtigkeit werden zu lassen und die Bösen zur Hölle zu verdammen.’“ (Zit. nach Christe 2001, S. 105) Die am Text angelehnte Rekonstruktion gleicht in Grundzügen dem Gerichtsbild in Müstair. Vgl. Christe 2001, S. 105

<sup>119</sup> Brenk 1966, S. 118

<sup>120</sup> Brenk 1966, S. 119



unterschiedlich geprägter Bildelemente.<sup>121</sup> Einzelne Motive gehen auf die frühchristliche Tradition zurück. Jedoch sind, wie Brenk hervorhebt, keine frühchristlichen Vorlagen für das Weltgerichtsbild als Ganzes nachweisbar. Folglich sind die karolingischen Gerichtsbilder als Neuschöpfungen zu betrachten, die auf verschiedenste künstlerische Impulse zurückzuführen sind.<sup>122</sup>

Das Auftauchen des ersten ausführlichen narrativen Weltgerichtsbildes in karolingischer Zeit resultiert, so Brenk, aus einer gänzlich neuen Bildauffassung, die der frühchristlichen Kunst unbekannt war. Diesen Wandel schreibt er einem tiefgreifenden kulturellen Umbruch zu. Brenk unternimmt den Versuch, diesen Umbruch anhand der Weltgerichtsikonographie zu demonstrieren. Während das Gerichtsbild in der frühchristlichen Kunst paradigmatisch und metaphorisch umschrieben wurde, wird es im Frühmittelalter *„wörtlich und tatsächlich geschildert“*.<sup>123</sup> In dieser vollkommen unterschiedlichen Auffassung des Gerichtsbildes sieht Brenk den Hauptunterschied zwischen frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit. Weiters zählt er vier wesentliche Veränderungen im frühmittelalterlichen Gerichtsbild auf, welche die neue religiöse Bildauffassung verdeutlichen sollen:

1. Der Dualismus von Gut und Böse wird mit Hilfe von paradiesischen und dämonischen Figurationen verstärkt und hervorgehoben.
2. Die Darstellung wird anschaulicher und ausführlicher wobei eine deutliche Bevorzugung der Hölle zu verzeichnen ist.
3. Der Mensch wird in seiner Nichtigkeit mit der göttlichen Allmacht konfrontiert.
4. Das Subjektiv-Menschliche gewinnt an Bedeutung.<sup>124</sup>

Brenk schreibt hierzu:

*„Im Bild des Jüngsten Gerichts gelangt der Mensch ‚von heute‘ als Werkzeug Gottes in der Heilsgeschichte zur Darstellung. Jedermann*

---

<sup>121</sup> Sennhauser-Girard führt die Darstellung in Müstair auf ein Vorbild zurück, das im 7. oder frühen 8. Jahrhundert im östlichen Oberitalien nach einem Urtypus aus dem Nahen Orient geschaffen worden ist.

Vgl. Sennhauser-Girard 1993, S. 306

<sup>122</sup> Brenk 1966, S. 130

<sup>123</sup> Brenk 1966, S. 212

<sup>124</sup> Brenk 1966, S. 212

*muss sich vom Jüngsten Gericht betroffen fühlen. Das Weltgerichtsbild appelliert wie keine andere Szene der Heiligen Schrift an den Menschen, an das ‚hic et nunc‘, an den schicksalsgläubigen Christen. Es ist eine der ersten Szenen in der Geschichte der christlichen Ikonographie, welche dem Menschen als Betrachter seinen Platz vor dem Angesicht des Allmächtigen einräumt.“<sup>125</sup>*

Das Verhältnis des Menschen zu Gott hat sich im Laufe des ersten Jahrtausends gewandelt. Während in der frühchristlichen Zeit Gottes Liebe und Gnade zum Menschen betont wurde, steht im Frühmittelalter die Sündhaftigkeit des Menschen im Vordergrund. Maßgeblich beteiligt an diesem Wandel ist Gregor der Große, der schreibt: „*Gehet aus von der Furcht vor den Strafen Gottes und der Erkenntnis der Sünde.*“<sup>126</sup> Das gesteigerte Sündenbewusstsein des Frühmittelalters brachte eine intensive Bußpraxis sowie eine verstärkte Furcht<sup>127</sup> vor dem Jüngsten Gericht mit sich und wirkte sich in bildlicher Form in der Ikonographie des Gerichtsbildes aus.<sup>128</sup>

### **3.5 Der Weltgerichtstypus der Reichenau**

Die wesentliche frühgeschichtliche Entwicklung des westlichen Weltgerichtsbildes, insbesondere des monumentalen, spielt sich auf rätisch-alemannischem Boden ab. Auf die karolingischen Denkmäler folgen eine Reihe ottonischer und salischer Werke, die sich um die Abtei Reichenau gruppieren. Die ältesten Darstellungen des Weltgerichts aus der Reichenau tauchen in zwei Handschriften, dem *Perikopenbuch Heinrich II.* (Abb. 20 und 21) und der *Bamberger Apokalypse* (Abb. 22), auf. Beide sind Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden. Im fortgeschrittenen 11. Jahrhundert wird das Weltgericht noch einmal im *Lektionar des Hl. Bernulph* (Abb. 23) aufgegriffen. In der Kirche St. Michael in Burgfelden (Abb. 24 und 25) sowie in St. Georg in Reichenau-Oberzell (Abb. 26 und 27) ist der Reichenauer Weltgerichtstypus in monumentalen Wandmalereien vertreten.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Brenk 1966, S. 212

<sup>126</sup> Zit. nach Brenk 1966, S. 213

<sup>127</sup> Vgl. Kapitel 2

<sup>128</sup> Vgl. auch Brenk 1966, S. 211-213

<sup>129</sup> Brenk 1966, S. 132

Das Gerichtsbild in Burgfelden (Abb. 24 und 25) dehnt sich auf einem Streifen aus. Der zentrale Christus in der Mandorla auf einem Regenbogen<sup>130</sup> erscheint mit einem großen Kreuz, dessen Astansätze<sup>131</sup> deutlich sichtbar dargestellt sind. Im Gegensatz zu den Darstellungen in den Handschriften hält Christus das Kreuz nicht mehr selbst, sondern zwei Engel tragen es vor ihm her. Als „*Zeichen des Menschensohnes*“ (Mt 25,30) geht es Christi Ankunft voraus. Christus weist seine Wundmale vor und auch die Seitenwunde ist zu erkennen.

Die Malerei aus dem frühen 12. Jahrhundert in St. Georg in Oberzell (Abb. 26 und 27) zeigt vier Engel in der oberen Bildzone. Einer von ihnen hält in verdeckten Händen die *Arma Christi*, den Ysop, drei Nägel und einen kurzen Stab, der als Stiel eines Hammers gedeutet werden könnte. Das kaum noch sichtbare ringförmige Gebilde auf dem Velum könnte, so Hecht, eine Dornenkrone darstellen.<sup>132</sup>

All diese Elemente, die sich auf Christi Passion beziehen, fasst Brenk unter dem Begriff „*Passionsrealismus*“ zusammen.<sup>133</sup> Auch wenn diese Passions-Motive bereits im Zusammenhang mit anderen Darstellungen wie der *Parusie* und des *Secundus Adventus* auftauchen, begegnen wir ihnen im Rahmen des Weltgerichtsbildes erstmals in den Darstellungen der Reichenau.<sup>134</sup> Generell lässt sich, so Klein, seit dem 9. und vor allem 10. Jahrhundert in den nördlichen Ländern eine verstärkte Hervorhebung des Passionsgedankens in der Theologie sowie ein verstärktes Eindringen von Passionsmerkmalen in die bildende Kunst, insbesondere in eschatologische Darstellungen, beobachten.<sup>135</sup>

Während die Auferstehung in Münstair noch oberhalb des Weltenrichters dargestellt ist, findet diese in der *Bamberger Apokalypse* und auch in den Wandmalereien in Burgfelden und Reichenau-Oberzell in der unteren Bildzone

---

<sup>130</sup> Das Motiv des Regenbogens ist auf die Johannesapokalypse zurückzuführen. Vgl. Kapitel 2.4

<sup>131</sup> Diese Astansätze werden von Brenk als „Wundmale“ des Kreuzes gedeutet. Vgl. Brenk 1966, S. 139

<sup>132</sup> Hecht 1979, S. 131

<sup>133</sup> Brenk 1966, S. 135

<sup>134</sup> In der nicht mehr erhaltenen Darstellung des Mosaiks in Fundi tauchte bereits in frühchristlicher Zeit das Parusiekreuz auf. Die symbolische Wiedergabe Christi durch das Opferlamm ist Hinweis auf die Passion. Vgl. Kapitel 3.1

<sup>135</sup> Klein 1985, S. 117-119

statt. Neben den Elementen, wie den Passionsmerkmalen und den vier Posaunenengeln zu Christi Füßen, die laut Brenk auf der Reichenau entstanden sind, werden auch byzantinische Vorlagen verwendet. Es sind dies Motive wie Petrus, der die Seligen zum Himmelstor führt oder auch der Strafenkel, der mit der Lanze die Verdammten in die Hölle treibt sowie die Darstellung der Parabel des armen Lazarus und des reichen Prassers. Die Einbringung der Muttergottes in Reichenau-Oberzell kann als eine reduzierte byzantinische Deesis angesehen werden.<sup>136</sup>

### **3.6 Romanische und gotische Weltgerichtsportale in Frankreich**

Seine wohl größte Bedeutung erreichte das Bildthema des Jüngsten Gerichts in der französischen Monumentalskulptur. Während des 12. Jahrhunderts kam es zu einer vermehrten Darstellung des Motivs auf Tympana, Kapitellen und Friesen oder auch an den Wänden im Inneren der Kirche. Um die Wende zum 13. Jahrhundert gelangt das Bildthema des Weltgerichts zu seiner Hochblüte.<sup>137</sup>

Es ist der triumphale Christus der Apokalypse<sup>138</sup>, welcher am Tag des Jüngsten Gerichts wiederkommen wird, um die Menschheit zu erlösen, der in der Ikonographie des 11. Und 12. Jahrhunderts dominiert. Der Erlöser in der Mandorla nimmt in diesen Beispielen den Großteil der Bildfläche ein. Nur am Rande wird der Aspekt des Gerichts und der Trennung in Selige und Verdammte erwähnt. Christi Rückkehr bedeutet in erster Linie ein Sieg über das Böse. Seine richtende Tätigkeit sowie das Schicksal des Einzelnen gewinnen erst nach und nach an Bedeutung.<sup>139</sup>

Auf dem Portal von Beaulieu (Abb. 28), das zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstand, füllen ein gigantischer Christus mit weit ausgebreiteten Armen, ein großes Triumphkreuz, posaunenblasende Engel sowie die überirdischen

---

<sup>136</sup> Brenk 1966, S. 135

<sup>137</sup> Christe 2001, S. 125

<sup>138</sup> Vgl. Kapitel 2.4/Offb 4,1-11

<sup>139</sup> Urbach 2001, S.28-29

Wesen den Großteil der Fläche und lassen nur wenig Raum für andere Motive wie die beispielsweise die Auferstehung der Toten.<sup>140</sup>

Die zwei ungewöhnlichsten und entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Beispiele des 12. Jahrhunderts sind die Weltgerichtsportale von Saint-Lazare in Autun (Abb. 29) und Sainte-Foy in Conques (Abb. 30). Das Weltgericht in Autun vereint zwei Aspekte: Den Parusie-Christus und das Jüngste Gericht. Neben dem zentralen, groß angelegten triumphierenden Erlöser in seiner Mandorla lässt es auch breiten Raum für Gerichtsmotive wie die Auferstehung, Michael mit der Seelenwaage, die Erlösten und die Verdammten mit ihren jeweiligen Bestimmungsorten.<sup>141</sup>

Parallel zu Autun kommt es auf dem Tympanon von Conques zu einer Darstellung, die als Wendepunkt angesehen werden kann. Christus ist zwar noch monumental und triumphierend wiedergegeben, seine Handhaltung entspricht jedoch dem Gestus der segnenden und verdammenden Hand. Der Aspekt des wiederkehrenden Erlösers tritt zugunsten einer Betonung der Gerichtsmotive und der Trennung der Seligen von den Verdammten in den Hintergrund.<sup>142</sup> Als entscheidender Entwicklungsschritt in der Weltgerichtsikonographie sieht Schreiner die detaillierte Schilderung der Hölle. Ist bisher immer nur der Höllenrachen oder das Höllentor gezeigt worden, so erhält der Betrachter nun Einblick in den Ort der Finsternis.<sup>143</sup> Auch Christe betont bei dieser herausragenden Schilderung der Hölle insbesondere die Bedeutung, die Satan darin zuerkannt wird. Weiters unterstreicht er die didaktische Funktion dieses Portals, die durch die Inschriften noch verstärkt wird.<sup>144</sup>

In den französischen Tympana des 12. und 13. Jahrhunderts wird erstmals Michael<sup>145</sup> als Seelenwäger beim Jüngsten Gericht gezeigt. Das Motiv der

---

<sup>140</sup> Vgl. hierzu Ariès 1980, S. 128

<sup>141</sup> Urbach 2001, S. 29-30

<sup>142</sup> Urbach 2001, S. 30

<sup>143</sup> Schreiner 1983, S. 69

<sup>144</sup> Christe 2001, S. 117/Vgl. auch Kapitel 4.2.9

<sup>145</sup> Seit dem 9. Jahrhundert wird Michael als Bezwinger der bösen Mächte wiedergegeben. Er gilt auch als Engel der Gnade und Barmherzigkeit. Vgl. Finger 1992, S. 82

Waage erscheint bereits im Zusammenhang mit dem Totengericht der Ägypter.<sup>146</sup> Die Waage ist Symbol der ausgleichenden Gerechtigkeit. Auf vielen Darstellungen dieses Motivs, so auch in Saint Lazare in Autun (Abb. 31) und in Sainte-Foy in Conques<sup>147</sup> (Abb. 32), versuchen Teufel das Ergebnis zu ihren Gunsten zu beeinflussen, indem sie die Waagschale mit den bösen Taten hinunterdrücken.<sup>148</sup>

Ein weiterer Entwicklungsschritt ist am Westportal von Saint-Denis (Abb. 33) zu beobachten. Dieses Portal, das um 1140 entstanden ist, gilt als erstes gotisches Portal. Obwohl Christus von imposanter Größe ist und triumphierend vor dem Kreuz dargestellt ist, erscheint er nicht mehr isoliert in der Mandorla. Diese umschließt nur noch den Thron. Die Apostel sitzen ihm zur Seite. In der unteren Bildzone spielt sich die Auferstehung ab. Eine ganz neue Bedeutung kommt in Saint-Denis den Archivolten zu. Von nun an und bis ins 13. Jahrhundert spielt sich darin die Scheidung und die Darstellung von Himmel und Hölle ab. In Saint-Denis wird diese Episode in der inneren Archivolte gezeigt. In den drei anderen Archivolten befinden sich die 24 Ältesten.<sup>149</sup>

Generell ist in den darauffolgenden Darstellungen eine verstärkte Hervorhebung des Gerichtsaktes zu verzeichnen.<sup>150</sup> Klar ersichtlich erfolgt die Scheidung von Gut und Böse im Portal von Chartres (Abb. 34) und auch im Weltgericht von Notre-Dame in Paris (Abb. 35) von 1225/30 und auch. Die grausamen und abschreckenden Details der Hölle werden ausgespart. In beiden Darstellungen hat Christus seine überragende Größe eingebüßt und ist nicht mehr jene überirdische Erscheinung, die beispielsweise in Autun das Bildfeld dominierte. Er ist allgemein menschlicher und realistischer wiedergegeben.<sup>151</sup> Die moralisierenden, bedrohenden und narrativen Bilder des

---

<sup>146</sup> Vgl. Kapitel 2

<sup>147</sup> Der Korpus der Waage ist heute nicht mehr erhalten

<sup>148</sup> Finger 1992, 83

<sup>149</sup> Vgl. Christe 2001, S. 122

<sup>150</sup> Schild 1988, S. 68

<sup>151</sup> Man kann in diesem Zusammenhang von einer zunehmenden Vermenschlichung des Christusbildes sprechen. Diese Entwicklung wirkt sich auch in anderen Bildthemen, wie beispielsweise der Kreuzigungsdarstellung aus. Darstellungen des gekreuzigten Triumphators werden im 13. Jahrhundert allmählich von Darstellungen des leidenden Christus am Kreuz abgelöst.

romanischen Gerichtsbildes sind einer klaren, harmonischen Bildsprache gewichen.

Auch in Deutschland sind einige Meisterwerke gotischer Skulptur entstanden, die das Weltgericht thematisieren. Eines der bekanntesten deutschen Beispiele ist das Weltgericht am Fürstenportal des Bamberger Doms (Abb. 36), das aus den Jahren 1230 bis 1235 stammt. Der Einfluss französischer Vorbilder ist hier spürbar.<sup>152</sup>

### **3.7 Schlussfolgerung – Allgemeines zur Entwicklung der Weltgerichtsikonographie**

Während das byzantinische Weltgerichtsbild<sup>153</sup> (Abb. 37) immer wieder denselben Typus wiederholt, bleibt, wie wir an den genannten Beispielen ablesen können, die westliche Darstellung wandelbar. Zwar verweilt der westliche Künstler innerhalb gewisser Grenzen, doch setzt er jedes Mal neu an und integriert verschiedenste Elemente in seine Darstellung. Diese sind oftmals von byzantinischen Darstellungen abgeleitet und zeugen von einer Auseinandersetzung der Künstler des Westens mit dem byzantinischen Weltgerichtsbild.<sup>154</sup>

Wie Schild betont, wurde der kleinteilige, vielfigurige und oft unübersehbare Aufbau des östlichen Gerichtsbildes im Westen gestrafft, in Streifenform gegliedert und somit überschaubar gemacht.<sup>155</sup>

Brenk hebt hervor, dass die westlichen Weltgerichtsbilder nicht als Nachahmung der östlichen Darstellungen, sondern durchaus als Neuschöpfungen zu bewerten sind. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich kam es im Westen zu ausdrucksstarken und originellen Umformungen.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Schreiner 1983, S. 104

<sup>153</sup> Als Beispiel für das byzantinische Weltgericht wird *Folie 51v* aus der Handschrift *Ms. Grec 74* aus dem 11. Jahrhundert angeführt. Vgl. Abb. 37

<sup>154</sup> Brenk 1966, S. 141

<sup>155</sup> Schild 1988, S. 64

<sup>156</sup> Brenk 1966, S.141

Das Grundschema der westlichen Weltgerichtsdarstellung bleibt dasselbe. Das Bild wird in zwei Seiten unterteilt. Der Richter posiert zentral in der Mitte. Rechts von ihm befindet sich die Seite der Seligen, zu seiner Linken werden die Verdammten in die Hölle gesandt. Die Polarität dieser beiden Seiten wird mit verschiedensten bildlichen Mitteln verdeutlicht und hervorgehoben. Bereits in den ersten symbolischen Weltgerichtsbildern ist dieses wesentliche Prinzip der Trennung und Kontrastierung gegeben. Zusätzlich zu diesem Grundschema tauchen dann im Laufe der Zeit verschiedenste Motive auf. Es sind dies Motive wie die zum Gericht Auferstehenden; die Posaunenengel; Michael, der die Seelen wiegt; die Apostel als Beisitzer des Gerichts; Maria und Johannes, die um Gnade für die Menschheit bitten und Passionselemente die Wundmale und die *Arma Christi*.

Die frühen Weltgerichtsbilder thematisieren in keinsten Weise die Art der Strafe und Belohnung. Erst im Laufe des Mittelalters wird die Darstellung der Vergeltung von Gut und Böse zu einem wesentlichen Merkmal der Gerichtsdarstellungen. Juristische sowie gefühlsmäßige Faktoren werden stark hervorgehoben, wodurch die Darstellungen Furcht und Schrecken einflößen. Die Kluft zwischen den frühchristlichen und mittelalterlichen Weltgerichtsbildern ist tief, denn die Darstellungen entsprechen zwei verschiedenen Welten.<sup>157</sup>

Wie aus den oben genannten Beispielen hervorgeht, gibt es aus der Zeit vor 1000 wenige Darstellungen des Weltgerichts. Einen bedeutenden Aufschwung erfuhr das Bildthema, als die zur Jahrtausendwende gefürchtete Parusie nicht eingetreten war. Um den Glauben daran lebendig zu erhalten, musste zu eindringlichen Mitteln gegriffen werden. Diese bestanden unter anderem in einer verstärkten Predigt der letzten Dinge sowie in einem gesteigerten Aufgreifen eschatologischer Themen in der Kunst. Die bildliche Darstellung eignete sich hervorragend für einen solchen Zweck.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Brenk 1966, S. 43-75

<sup>158</sup> Milošević 1963, S. 16



## 4 Die Ikonographie des Weltgerichts in der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz

Thema dieses Kapitels ist die Weltgerichtsdarstellung an der Westwand der St. Nikolauskirche in Bludesch. Zu Beginn werden Grundlagen zur Kirche und deren Ausmalung präsentiert, eine genaue Analyse der Darstellung sowie eine Aufschlüsselung der einzelnen Bildmotive werden anschließen. Auf ikonographische Besonderheiten und Fragen nach deren Herkunft wird genauer eingegangen werden. Abschließend wird die Funktion und Wirkung der Weltgerichtsdarstellung untersucht werden.

### 4.1 Grundlagen

#### 4.1.1 Historische Daten und Entstehung der Kirche

Die Filialkirche St. Nikolaus in Bludesch-Zitz (Abb. 38) zählt zu den ältesten Zeugnissen der frühen Gotik in Vorarlberg. Das Vorarlberger Oberland mit seiner überwiegend romanisch sprechenden Bevölkerung gehörte im frühen Mittelalter zur Diözese Chur.<sup>159</sup> Die Parzelle Zitz wird bereits um 842/43 im Reichsurbar von Churrätien als „*Cise villa*“ erwähnt.<sup>160</sup> Das Reichsurbar zählt 17 Kirchen im Oberland auf, erwähnt jedoch nicht die St. Nikolauskirche in Bludesch.<sup>161</sup> Ihre erste Erwähnung findet die Kirche, wie Jussel anführt, im rätischen Bestands- und Güterverzeichnis des Königshofes in „*villa pludassis*“, dem heutigen Bludesch.<sup>162</sup> Jussel hebt hervor, dass Bludesch ein bedeutendes Dorf mit einem Königshof<sup>163</sup> war. Die Funktion der Nikolauskirche beschreibt er als eine Art Herrschaftskirche des Königshofes, die als Eigenkirche für Verwalter samt Gesinde und frondienstleistende Untertanen galt. Aufgrund

---

<sup>159</sup> Sydow 1990, S. 9

<sup>160</sup> Vgl. Ulmer 1930, S. 182/Vgl. auch Sydow 1990, S. 9

<sup>161</sup> Vgl. Sydow 1990, S. 9 / Vgl. Krumpöck 1992, S. 192. Krinzinger-Humpeler gibt in ihrem Aufsatz fälschlicherweise an, dass sich die Existenz der Kirche in dieser Quelle belegen lässt. Vgl. Krinzinger-Humpeler 1966, S. 215

<sup>162</sup> Jussel 2008, S. 10

<sup>163</sup> Der erwähnte Königshof ist, so Jussel, einer der 20 nachgewiesenen Herrschaftshöfe der Provinz *Raetia Prima*. Vgl. Jussel 2008, S. 10

einer archäologischen Grabung in der Kirche im Jahre 1966 datiert er den Vorgängerbau ins 9./10. Jahrhundert.<sup>164</sup> Auch Spahr erwähnt die frühromanische Kirchenanlage, die sich bei den Grabungen 1966 nachweisen ließ.<sup>165</sup> Über den Grundriss, die erste Bauform sowie die Veränderungen an der Kirche sind zahlreiche verschiedenste Vermutungen geäußert worden. Berzobohaty und Bizzarri datieren in ihren Restaurierberichten die erste Bauphase der Kirche ins 12./13. Jahrhundert.<sup>166</sup> Laut Berzobohaty bestand der ursprüngliche Kirchenbau nur aus einem Langhaus mit eingezogener halbrunder Apsis. Diese romanischen Mauern sind heute noch Bestandteil der Kirche. Der Turm mit gemauertem Turmhelm (Abb. 39) wurde erst 100 bis 150 Jahre später angebaut.<sup>167</sup> Um 1500 wurde die Rundapsis abgerissen und durch ein größeres schräg-rechteckiges Presbyterium mit Sakristei ersetzt (Abb. Grundriss). Das Dach des Hauptschiffs wurde dabei erhöht und mit Giebelfenstern, die nach Osten zeigen, versehen. Später wurde das Presbyterium erhöht und unter ein gemeinsames flacheres Dach mit dem Langhaus gesetzt.<sup>168</sup> Berzobohatys Vermutungen werden von Bizzarri nicht unterstützt. Er teilt Ulmers Meinung, wonach in der letzten Bauphase um 1629/30 der jetzige Chor und die Sakristei gebaut wurden. Zu dieser Zeit soll auch eine Holztonnendecke, ähnlich der heutigen, im Schiff eingezogen worden sein.<sup>169</sup>

#### 4.1.2 Datierungsfragen, Erhaltung und Technik der Wandmalereien

Durch den provinziellen Charakter und den schlechten Erhaltungszustand der Wandmalereien wird eine exakte Datierung erschwert. Die Wandmalereien am Triumphbogen und Apsis sind laut Bizzarri Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden.<sup>170</sup> Die restliche Dekoration der Kirche wird in der Literatur in die Zeit um 1330 datiert. Eine gleichzeitige Entstehung aller Dekorationsabschnitte

---

<sup>164</sup> Jussel 2008, S. 18

<sup>165</sup> Spahr 1978, S. 59

<sup>166</sup> Vgl. Berzobohaty 1998, S. 2/Vgl. auch Bizzarri 2006, S. 32

<sup>167</sup> Auch Krumpöck und Bizzarri zufolge ist der Turm zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden. Krumpöck 1992, S. 194-195/Bizzarri 2006, S. 32

<sup>168</sup> Berzobohaty 1998, S. 1

<sup>169</sup> Bizzarri 2006, S. 33

<sup>170</sup> Bizzarri 2006, S. 37

ist anzunehmen. Krinzinger-Humpeler<sup>171</sup> und Berzobohaty<sup>172</sup> unterstützen diese Annahme.

Krumpöck zufolge rechtfertigen die stilistischen Gestaltungsmittel eine Datierung frühestens um 1340/50.<sup>173</sup> Auch die ikonographischen Motive transalpinen Ursprungs sind in dieser kunsthistorisch abgelegenen Region nicht früher anzunehmen.<sup>174</sup>

Wie Bizzarri betont, wurde der Großteil der Wandmalereien spätestens um 1929/30 im Zuge eines Umbaus mit Kalk übertüncht. Wegen einer Erhöhung der Tür, die eine Beschneidung der Wandmalerei voraussetzte, dürfte auch die Westwand zu diesem Zeitpunkt übermalt worden sein.<sup>175</sup>

Die 1948/49 freigelegten Wandmalereien sind unterschiedlich gut konserviert. Viele Darstellungen sind durch Feuchtigkeitsschäden sowie durch die grobe und verlustreiche Freilegung verloren gegangen.<sup>176</sup>

Der besterhaltene Teil der Wandmalerei befindet sich auf der Westwand, während die Darstellungen an den restlichen Wänden nur noch sehr fragmentarisch erhalten sind. Durch die aufsteigende Feuchtigkeit ist vor allem der untere Bereich der Malereien nahezu zerstört.<sup>177</sup> In äußerst mühsamer Arbeit wurde die Wand im unteren Bereich der Nordwand im Zuge der Restaurierung von Bizzarri von zwei Putzschichten befreit und freigelegt: Hier ist im Bereich der ganzen Wandmalerei eine gut erhaltene Darstellung einer *Drapierung*, die von zehn weiblichen Figuren gehalten wird, zum Vorschein gekommen.<sup>178</sup> Die übrigen Malereien sind größtenteils bis auf die Vorzeichnung abgerieben. Durch neuzeitliche Fenstereinbrüche wurde die Freskierung an den Seitenwänden stark dezimiert. Auch die Darstellungen an der Westwand haben

---

<sup>171</sup> Vgl. Krinzinger-Humpeler 1966, S. 221 (Sie datiert die Wandmalereien in die Zeit zwischen 1320 und 1340)

<sup>172</sup> Vgl. Berzobohaty 1998, S. 6

<sup>173</sup> Krumpöck setzt die Wandmalereien in Bludesch in Relation zur Freskenausstattung in Bregenz von 1363. Vgl. Krumpöck 1992, S. 240

<sup>174</sup> Krumpöck 1992, S. 240

<sup>175</sup> Bizzarri 2006, S. 37

<sup>176</sup> Bizzarri 2006, S. 43

<sup>177</sup> Krumpöck 1992, S. 196

<sup>178</sup> Vgl. Bizzarri 2006, S. 44 und 53/Vgl. auch Jussel 2008, S. 30

durch die Umbauten an der Tür irreversible Einbußen erlitten.<sup>179</sup> Einige unleserliche Szenen konnten durch eine Betrachtung mit intensivem UV(A)-Licht entziffert bzw. neu interpretiert werden.<sup>180</sup>

Die Malereien wurden in Secco-Technik ausgeführt. Die einzelnen Szenen, sowie deren Horizontal- und Vertikalrahmung wurden frei ausgeführt. Dies trifft auch auf die schrägen und teilweise unregelmäßigen Linien der Architektur zu. Als Vorzeichnung für die Linienführung hat der Maler, so Bizzarri, mit gelbem und rotem Ocker begonnen und dann mit denselben und mit weiteren Farben ausgemalt. Die Konturen der figuralen Darstellungen wurden größtenteils mit Ocker gemalt. An wenigen Stellen sind auch schwarze Konturen zu sehen, die teilweise sogar auf der roten, ersten Linierung zu sehen sind.<sup>181</sup> Heute sind nur noch wenige Farben sichtbar: gelber und roter Ocker, Weiß, Schwarz und ein helles Blau.<sup>182</sup>

#### 4.1.3 Das Bildprogramm der Kirche

Das Bildprogramm der Kirche (Abb. 41 und 42) beginnt mit der westlichsten Szene der Nordwand, der *Erschaffung Evas aus der Rippe Adams* und findet seinen Höhepunkt im *Jüngsten Gericht* an der Westwand. Die Szenen an der Nordwand (Abb. 43) sind nur sehr bruchstückhaft erhalten. Die Darstellungen sind in zwei Register unterteilt. Die vertikale Trennung der einzelnen Szenen erfolgt durch eine weiße Rahmung. Der obere Bildstreifen beinhaltet die *Erschaffung Evas aus der Rippe Adams*, den *Sündenfall*, die *Vertreibung aus dem Paradies*, und eine ungeklärte Szene, die möglicherweise Adam und Eva zeigt, wie sie nach der Vertreibung aus dem Paradies fellbekleidet arbeiten. Nach dieser Szene folgt eine vertikale Trennung mit rotem Doppelrahmen, die eine inhaltliche Änderung mit sich bringt. Die Erzählung von Christi Geburt beginnt mit der *Verkündigung* (Abb. 44), gefolgt von einer verlorenen Szene, die ursprünglich die *Heimsuchung Mariens* gezeigt haben könnte. Die letzte Szene

---

<sup>179</sup> Krumpöck 1992, S. 196

<sup>180</sup> Berzobohaty 1998, S. 8

<sup>181</sup> Bizzarri 2006, S. 80-81

<sup>182</sup> Berzobohaty 1998, S. 15

des oberen Registers der Nordwand zeigt die *Reise nach Betlehem* (Abb. 45). Das Bildprogramm setzt sich am Triumphbogen (Abb. 46) durch die Darstellung der *Anbetung der Könige* sowie der *Geburt Christi* fort.<sup>183</sup>

Die Szenen im unteren Register sind sehr schlecht erhalten. Man kann aufgrund der vertikalen Trennung vermuten, dass es sich wie im oberen Register um einen Zyklus aus vier Szenen gehandelt hat. Im Bildabschnitt, der vertikal durch den Doppelrahmen abgetrennt ist, ist eine stehende Figur mit einem offenen Mantel dargestellt. Bei dieser Szene könnte es sich nach der Deutung von Bizzarri um eine *Schutzmantelschaft Mariae* handeln. Diese stand möglicherweise zu Beginn eines neuen Zyklus aus drei oder vier Szenen, die jedoch durch das später eingebrochene Fenster verloren gegangen sind. Die Wandmalerei in der Sockelzone der Nordwand zeigt eine Drapierung (Abb. 47), die von Figuren gehalten wird.<sup>184</sup>

Das obere Register der Triumphbogenwand setzt, wie früher erwähnt, den Marienzyklus der Nordwand fort. Im unteren Bildstreifen des Triumphbogens befindet sich eine verlorene Szene sowie eine Darstellung, die nur zum Teil graphisch rekonstruiert werden konnte. Dieses Bild könnte zu Beginn des Passionszyklus der Südwand stehen. Möglicherweise handelt es sich um die Darstellung des *Einzugs in Jerusalem*.<sup>185</sup>

Das nördliche und südliche Ende der ursprünglichen Apsis blieben trotz des Umbaus zum rechteckigen Presbyterium erhalten. Unter einer Schicht von relativ dickem Putz sind Fragmente der ursprünglichen Bemalung gefunden worden (Abb. 48). Diese lassen auf die Darstellung einer Apostelreihe schließen. Unter den Arkaden einer Bogenarchitektur sind jeweils einzelne Darstellungen gegeben. Bei der männlichen Gestalt in der ersten Bogennische handelt es sich, so Krinzinger-Humpeler, möglicherweise um den Evangelisten Johannes. In seiner Funktion als Prophet ist er mit dem Buch der Offenbarung geschildert. Gefolgt wird der Heilige vom Lamm Gottes. Die schlecht

---

<sup>183</sup> Bizzarri 2006, S. 46-48

<sup>184</sup> Bizzarri 2006, S. 49-53

<sup>185</sup> Bizzarri 2006, S. 54

erkennbare Figur in der dritten Bogennische wird von Krinzinger-Humpeler als Johannes der Täufer gedeutet, da eine Kombination dieser beiden Heiligen mit dem Lamm Gottes auch andersorts, beispielsweise in der Burgkapelle zu Hocheppan, vertreten ist. Krinzinger-Humpelers Vermutung, die Arkadenarchitektur habe sich über den ganzen Apsisbogen fortgesetzt, ist naheliegend. Leider kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustands keine Vermutung über die dargestellten Figuren angestellt werden.<sup>186</sup>

Auch die Szenen auf der Südwand (Abb. 49) sind, bis auf die Passion, bisher völlig ungeklärten Inhalts. In der östlichsten Szene des oberen Registers (Abb. 50) ist eine königliche Figur dargestellt, die vor einem fast unlesbaren Turm oder Gebäude steht. Links von ihr steht ein bärtiger Mann mit Stab. Berzobohaty verweist auf die Hl. Barbara.<sup>187</sup>

Die nächsten Szenen sind entweder ganz verloren gegangen, oder nur sehr fragmentarisch erhalten und können daher nicht gedeutet werden. Auch der Inhalt der zweitletzten Szene des oberen Registers (Abb. 51) ist unklar. Allerdings wurde der auf einem Sarkophag dargestellte Kopf anlässlich der Bundesdenkmalamt-Tagung als Kopf Johannes des Täufers gedeutet.<sup>188</sup>

Die Darstellung im äußersten Westen der Südwand (Abb. 51) hat zu verschiedensten Deutungsversuchen geführt. Ein Paar, das auf dem Boden kauert und sich eng umschlungen hält, ist zu erkennen. In der Literatur wird meist von weiblichen Figuren gesprochen, allerdings sind die Geschlechter nicht eindeutig zuzuordnen. Die Figuren sind von drei teuflischen Gestalten umringt, deren Darstellungsweise an die Teufel an der Westwand erinnert. Krinzinger-Humpeler deutet die Darstellung als eine Szene aus dem Leben des Heiligen Christopherus.<sup>189</sup> Eine inhaltliche Verbindung zu der anschließenden Darstellung des Jüngsten Gerichts erscheint allerdings naheliegender. Der Deutungsversuch von Bizzarri unterstützt die Hypothese einer Beziehung dieser

---

<sup>186</sup> Vgl. Krinzinger-Humpeler 1966, S. 217

<sup>187</sup> Berzobohaty 1998, S. 11

<sup>188</sup> Bizzarri 2006, S. 60

<sup>189</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 220

Szene zum Jüngsten Gericht. Bizzarri interpretiert die beiden Figuren als tratschende Frauen, deren Sünden von den Teufeln auf einer Kuhhaut notiert werden. Zwei Teufel halten eine Kuhhaut, während der Dritte ein Tintenfass in der Hand hält und das Gehörte notiert. Im UV-Licht konnte Bizzarri Vorzeichnungslinien der Kuhhaut mit Buchstabenresten eines Textes erkennen. Er führt ein Beispiel aus der St. Georgs-Kirche in Reichenau-Oberzell (Abb. 52) an, das seinen Deutungsversuch unterstützen soll.<sup>190</sup> Vergleicht man allerdings die Darstellung in Bludesch mit jener in Reichenau-Oberzell oder auch mit anderen Darstellungen der *Tratschenden Frauen*, so kann man große Unstimmigkeiten erkennen. Die *Tratschenden Frauen* sind meist sitzend und heftig gestikulierend wiedergegeben. In Bludesch hingegen knien die Figuren und scheinen einander ängstlich zu umschlingen. Krumpöck verweist auf diesen Unterschied und unterstützt einen anderen Interpretationsversuch, welcher durchaus nachvollziehbar ist. Ihre Deutung stützt sie auf einen Vergleich mit einer ikonographisch verwandten Darstellung im *Codex cremifanensis* 234 (Abb. 53), bei der sich ein Sünderpaar unter den „*peccatores mundi*“ umarmt, um Gottes gerechten Zorn zu erwarten.<sup>191</sup> Krumpöck schreibt:

*„In Bludesch knien die beiden Figuren zwar einander zur Gänze zugewandt, während im Speculum die eine Gestalt auf dem Schoß der anderen sitzt. Dennoch scheint einiges dafür zu sprechen, dass in St. Nikolaus die beiden bisher nicht identifizierbaren Gestalten ebenfalls aus einer Sündergruppe isoliert wurden, umso mehr, als daneben an der Westwand das Weltgericht stattfindet und Dämonen das Paar umtanzen.“<sup>192</sup>*

Die beiden östlichsten Darstellungen des unteren Registers der Südwand sind wiederum durch später eingebrochene Fenster verloren gegangen. Es handelte sich hierbei um Szenen aus dem Passionszyklus, der wie bereits erwähnt möglicherweise schon an der südlichen Triumphbogenwand begonnen hat. Die nächste lesbare Szene ist die *Dornenkrönung* (Abb. 54), gefolgt von der *Kreuztragung*, die ebenfalls nur sehr fragmentiert erhalten ist. Wie Christus ans Kreuz genagelt wird, ist im darauffolgenden Bildfeld (Abb.55) deutlich durch den

---

<sup>190</sup> Bizzarri 2006, S. 60

<sup>191</sup> Krumpöck 1992, S. 224

<sup>192</sup> Krumpöck 1992, S. 224

Hammer und den Nagel auszumachen. Die Reste der durch das Fenster fragmentierten nächsten Darstellung lassen eine *Kreuzigung* vermuten. Gefolgt wird diese von der *Kreuzabnahme* und der *Grablegung Christi* (Abb.56). Der Passionszyklus der Südwand zieht sich auf der Westwand unter dem Zug der Seligen weiter (Abb. 57). In der Auferstehungsszene steht Christus mit dem Erlöserkreuz am Sarg, links und rechts von schwebenden Engeln begleitet. Der Zyklus schließt mit der Darstellung des *Noli me tangere*.<sup>193</sup> Maria Magdalena kniet vor Christus, der ihr mit abweisender Handbewegung die geheimnisvollen Worte zuzurufen scheint.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Es ist an dieser Stelle nicht, wie bei Knöpfli fälschlicherweise angegeben, die „allgemeine Auferstehung“ dargestellt. Knöpfli 1961, S. 164/Vgl. auch Krumpöck 1992, S. 200

<sup>194</sup> Bizzarri 2006, S. 60-66



## 4.2 Die Weltgerichtsdarstellung in Bludesch

### 4.2.1 Weltgerichtsdarstellungen in Vorarlberg

In Vorarlberg sind kaum Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Wandmalereien, die vor dem Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind, erhalten. Die älteste Darstellung dieses Bildthemas ist jene in Bludesch-Zitz.

Aus der Zeit um etwa 1400 hat sich in der Pfarrkirche in Viktorsberg eine Schar von Seligen erhalten, die wohl Teil des Jüngsten Gerichts gewesen sein dürften (Abb. 58).<sup>195</sup>

In der 1380 erbauten Heilig-Kreuz-Kapelle im Kehr in Feldkirch wurden 1992 spätgotische Fresken entdeckt, deren Entstehung aber unklar ist und einen Zeitraum zwischen 1400 und 1530 vermuten lassen.<sup>196</sup> Das Bildthema dieser Wandmalereien ist unter anderem das Jüngste Gericht (Abb. 59), das sich im Chor befindet. Das mittlere Bildfeld zeigt den richtenden Christus vor dem Triumphkreuz, das von einem Engel gehalten wird (Abb. 60). Nägel und Lanze verweisen auf die Passion, und auch Christus zeigt seine offenen Handflächen, um die Wundmale vorzuweisen. Links davon befindet sich Maria, mit der Schar der Seligen und Petrus (Abb. 61). Im rechten Bildfeld kniet Johannes. Hinter ihm werden die Verdammten, die an ihren Hälsen zusammengebunden sind, von einem Teufel in den Höllenschlund gezerrt (Abb. 62 und Abb. 63). Michael mit der Seelenwaage steht rechts davon an der angrenzenden Langhauswand (Abb. 64). Die kleinen nackten Seelen in der Waagschale sind gut erkennbar.

Die Wandmalereien in der um 1480 bis 1495 erbauten Pfarrkirche in Damüls sind besonders reichhaltig und bemerkenswert. Sie sind zur Erbauungszeit entstanden und 1950 wiederentdeckt worden. An der Nordseite befindet sich in Form einer geschlossenen Bilderwand ein Passionszyklus. An der Südwand findet sich neben weiteren Darstellungen die monumentale Darstellung der

---

<sup>195</sup> Vgl. hierzu Haas 1983, S. 49

<sup>196</sup> Vgl. Ammann 1983, S. 192

Epiphanie. Auch die Werke der Barmherzigkeit, ausgeführt von der Heiligen Elisabeth von Thüringen, schmücken diese Wand. Sie stehen in direktem Zusammenhang mit der Weltgerichtsdarstellung, die sich am Chorbogen befindet (Abb. 65). Darin thront der Richter gemäß der Johannesapokalypse auf einem Regenbogen. Eine Mandorla umgibt seine göttliche Gestalt und aus seinem Mund ragen, wie in Bludesch, zwei Schwerter (Abb. 66). Als Beisitzer des Gerichts fungieren die zwölf Apostel, die zu beiden Seiten Christi Platz nehmen. Die große Öffnung zum Chor trennt das Bildfeld unterhalb des Richters in zwei Hälften. Die Auferstehung (Abb. 67) vollzieht sich auf beiden Seiten. Inmitten der sich öffnenden Gräber befindet sich rechts der um Gnade bittenden Johannes und links die Fürbitterin Maria. Der Chor der Seligen, die von einem Engel zum himmlischen Tor gebracht werden ist, wie üblich auf der linken Seite vertreten. Die Verdammten werden auf der rechten Seite von einem Teufel dem Höllenrachen zugeführt (Abb. 68). Einige von ihnen werden bereits vom flammenden Schlund des Ungeheuers verschlungen (Abb. 69).

Möglicherweise wurden die genannten Beispiele von der Weltgerichtsdarstellung in Bludesch beeinflusst. Ikonographische Ähnlichkeiten sind besonders in folgenden Motiven zu vermerken: In Feldkirch die an den Hälsen zusammengebundenen Verdammten, die von einem Teufel in den Höllenrachen gezerrt werden; In Damüls die groß angelegte und furchterregende Darstellung des Höllenrachsens sowie Christus, aus dessen Mund zwei Schwerter ragen.

#### **4.2.2 Bludesch als Gerichtsort?**

Krumpöck verweist auf die Funktion von Bludesch als Gerichtsort. Diese Funktion hat sich nach ihrer Auffassung auf die Bemalung der Kirche ausgewirkt und ist am ikonographischen Dekorationsprogramm sichtbar.<sup>197</sup> Betrachtet man das die Westwand beherrschende Weltgericht, erscheint eine solche Argumentation durchaus plausibel. Die Tatsache, dass ein Weltgericht dargestellt wurde, ist jedoch keine Bestätigung für die Rolle von Bludesch als

---

<sup>197</sup> Krumpöck 1992, S. 193

Gerichtsort. Das Weltgericht war ein häufig auftretendes Thema in mittelalterlichen Kirchen. Die Darstellung war allein schon aufgrund ihrer didaktischen Wirkung sehr beliebt, daher bedurfte die Auswahl des Bildthemas keines besonderen Grundes.

Krumpöcks These, wonach Bludesch im 14. Jahrhundert ein Gerichtsort der Propstei St. Gerold im Großen Walsertal war, stützt sich vor allem auf Henggeler's Aussagen. Dieser zitiert in seinem Text über die Propstei St. Gerold den zweiten Absatz des Hofrodels von St. Gerold von 1377: *„Es soll auch ein Propst Gericht haben zu Bludesch auf dem Hof am nächsten Mittwoch nach Anfang März drei Tage hintereinander [...]“*<sup>198</sup>

Jussel unterstützt Krumpöcks Annahme von Bludesch als Gerichtsort nicht. Seiner Argumentation zufolge gab es zwar ein Hochgericht, dieses befand sich jedoch nicht im Gebiet von Bludesch, sondern in „Guggais“, im Gebiet von Ludesch unter dem Hängenden Stein.<sup>199</sup>

#### **4.2.3 Allgemeines zur Positionierung und zum Aufbau der Bludescher Weltgerichtsdarstellung**

Durch seine Positionierung an der Westwand der St. Nikolauskirche nimmt das Weltgericht den traditionellen Anbringungsort der Gerichtsbilder in abendländischen Kirchen ein.

Anhand eines Vergleichs der ersten Weltgerichtsdarstellungen können wir eine stetige Ausweitung der Aussagekraft des Bildes nachvollziehen. Um 300 begegnet uns das Thema auf einem privaten Sarkophag, im 6. Jahrhundert ist es in Ravenna bereits Teil eines christologischen Bildprogramms. Um 800 erscheint es dann als monumentales Hauptthema an der Westwand der Kirche St. Johann in Münstair. Diese Ausdehnung des Bildes in den öffentlichen und repräsentativen Raum ist für Brenk die Konsequenz der zunehmenden Bedeutung und Aktualität des Themas. Das Weltgericht von Münstair steht am

---

<sup>198</sup> Zit. nach Henggeler 1961, S. 9

<sup>199</sup> Jussel 2008, S. 29

Beginn einer Reihe monumentaler Westwandkompositionen des Jüngsten Gerichts. Als wichtiger Aussageträger steht die Westwand dem Chor gegenüber. In der Dimension übertreffen die großflächigen Gerichtsdarstellungen die Kompositionen in den Apsiden.<sup>200</sup>

Wie Mâle betont, kommt jeder Stelle in einer ordnungsgemäß angelegten Kirche eine bestimmte Bedeutung zu. Generell sollte der Kopf der Kirche nach Osten zeigen. Der Norden, mit dem sich der Gedanke an Kälte und Nacht verbindet, ist vorzugsweise dem Alten Testament gewidmet. Der Süden, der vom Licht der Sonne erhellt und erwärmt wird, gehört dem Neuen Testament.<sup>201</sup> Dem Westen kommt meist die Darstellung des Weltgerichts zu, denn *„[s]o bescheint die scheidende Sonne diese große Szene des letzten Weltenabends.“*<sup>202</sup>

Durch die Anbringung am Ein- und Ausgangsbereich der Kirche ist das Weltgericht das letzte Bild, das die Gläubigen nach dem Gottesdienst vor dem Verlassen der Kirche sehen. So wird der Betrachter noch einmal an das kommende Gericht erinnert und dazu aufgefordert ein sündenfreies Leben zu führen.

Das Weltgericht in Bludesch (Abb. 70) ist in einzelne Bildzonen unterteilt. Eine Anordnung der einzelnen Szenen in Register finden wir bereits in der Weltgerichtsdarstellung in St. Johann in Müstair. Wie Brenk betont, ist dieser Aufbau in Bildzonen seit der Karolingerzeit sowohl Darstellungsprinzip repräsentativer Inhalte als auch Ordnungsprinzip. Das seit jener Zeit belegbare Prinzip wird während Jahrhunderte für Weltgerichtsbilder beibehalten. Es dient der Zusammenfassung verschiedener Szenen.<sup>203</sup>

Betrachten wir das Weltgericht in seiner Gesamtheit, entsteht beinahe der Eindruck, es handle sich um zwei verschiedene Darstellungen. Die Trennung der linken und rechten Seite, also der Seligen und der Verdammten, ist wie in

---

<sup>200</sup> Brenk 1966, S. 221-222

<sup>201</sup> Mâle 1994, S. 21

<sup>202</sup> Mâle 1994, S. 21

<sup>203</sup> Vgl. Brenk 1966, S. 222-223

fast allen Weltgerichtsdarstellungen gut ersichtlich. Das Bild in Bludesch erscheint jedoch weniger als Gesamtheit und weniger einheitlich als andere Weltgerichtsdarstellungen. Dies ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen: Beide Bildhälften sind in Register unterteilt, diese Unterteilung erfolgt nicht einheitlich. Während die linke Hälfte aus zwei Registern besteht und am oberen Rand mit einem Dekorationsfries aus neun konzentrischen Kreisen abschließt, gibt es auf der rechten Seite drei Register und keinerlei Ornamente. Die fehlende Ornamentik auf der rechten Seite lässt das Bild uneinheitlich und asymmetrisch wirken.

Der mittlere Teil des Bildes (Abb. 71), der den richtenden Christus mit den Fürsprechern Maria und Johannes zeigt, geht auf der linken Seite ohne klare Abtrennung in den Zug der Seligen über. Rechts wird die Höllendarstellung durch eine weiße Rahmung von der Deesis im Mittelteil abgegrenzt. Die drei Register der Höllenseite wirken wie ein eigenständiges Bild.

Das gesamte Weltgerichtsbild hat einen karminroten Hintergrund. Der rötliche Farbton wirkt auf der Höllenseite besonders dominant und hervorstechend. Im untersten Register auf der linken Seite der Westwand, das die Fortsetzung des Passionszyklus der Südwand enthält, fehlt der rötliche Hintergrund. Wie die Szenen der Südwand sind die Bildfelder in einem gräulichen Farbton gehalten. Das fehlende Rot im unteren Register der linken Bildhälfte trägt zusätzlich zu dem uneinheitlichen Gesamteindruck der Darstellung bei.

#### **4.2.4 Bildanalyse**

##### **4.2.4.1 Mittelteil**

Der zentral im Bild angeordnete richtende Christus (Abb. 71) ist dem Betrachter frontal zugewandt und trägt einen Nimbus. Von seinem Antlitz, dessen Züge gänzlich abhanden gekommen sind, gehen zwei Schwerter aus. Er trägt einen Mantel, der von seinen Schultern hängt und einen Blick auf die bleiche Brust freilässt. Die Linienführung des ornamental gezeichneten schulterlangen Haars

ist deutlich erkennbar. Mit seiner angewinkelten Rechten scheint Christus zu segnen, während seine Linke nach unten, auf den Ort der Verdammnis, weist.

Maria ist rechts von ihrem Sohn im Dreiviertelprofil zu sehen (Abb. 71). Es ist anzunehmen, dass sie ursprünglich kniend dargestellt war. Ihre Hände hält sie flehend empor. Unter einem blauen Surkot trägt sie ein weißes Untergewand. Das regelmäßig gewellte Haar schaut unter dem weißen Schleier hervor. In ihrem Antlitz ist, wie in dem ihres Sohnes, keine Andeutung einer Physiognomie mehr zu erkennen. Umrahmt wird ihr Haupt von einem schmalen dunklen Nimbus mit hellem Rand.

Johannes der Täufer (Abb. 71), der links von Christus dargestellt ist, bittet in symmetrischer Anordnung zur Muttergottes ebenfalls mit gefalteten Händen um Gnade für die Menschheit. Sein leeres, im Dreiviertelprofil gezeigtes Antlitz wird von langem gewelltem Haar umrahmt. Den braunen Bart trägt er lang und spiralenartig gelockt. Ein bläulich anmutender Nimbus umfasst sein Haupt. Das Gewand des Heiligen besteht aus einem verschlusslosen Mantel, den er über seine nackte Schulter trägt. Das blaue vegetabile Muster des Stoffs ist deutlich erkennbar.

Zu beiden Seiten des Rundfensters über der Deesis schweben zwei perspektivisch verkürzte Engel (Abb. 71). Ihr unsichtbarer Rumpf ist von einem Wolkenkranz umschlossen. Sie halten mit beiden Händen die Posaunen, die das Gericht ankündigen. Während das Instrument des linken Herolds die letzte Figur der Seligenreihe überschneidet, verdeckt das Schalloch der Posaune des rechten Engels einen Teil der mauerfarbenen Registerrahmung der Höllenseite. Auf dem Wolkenkranz, der die rechte Figur umgibt, ist das blaue Muster noch intakt. Auch die Linien der Flügel lassen die gefiederte Struktur deutlich erkennen. Die Farbschicht des linken Engels ist größtenteils abgerieben.

#### **4.2.4.2 Linke Bildhälfte**

Die Prozession der Seligen (Abb. 72 und 73) bewegt sich im Bild von links nach rechts auf das Tor des *himmlischen Jerusalem* zu. Geleitet werden sie von

Petrus, der soeben das überdimensionierte Schloss aufsperrt (Abb. 74), um die Auserwählten einzulassen. Die Reihe der Seligen strahlt Ordnung und ruhige Harmonie aus. Die Figuren sind in Schichten vor- und hintereinander gestaffelt. Durch ihre jeweilige Kopfbedeckung sind sie als Vertreter verschiedener Stände gekennzeichnet. Papst, Bischof, König, Mönch und Bürger sind leicht zu identifizieren. Auch weibliche Auserkorene befinden sich unter ihnen. Die bodenlangen Gewänder der Figuren verhüllen die Schuhe und betonen die gelängten Proportionen. Eine rhythmisierte S-Form wird durch die Körperhaltung sowie die elegante und graphische Faltengebung suggeriert. Obgleich sie dem Paradies nahe sind, drücken die Seligen in ihren verhaltenen Gesten keine Emotionen aus. Verstärkt wird dieser emotionslose Ausdruck durch ihre leeren Gesichter. Die höfischen, eleganten Gewänder definieren die Körper der Figuren. Die Kleider der Frauen liegen eng am Oberkörper an, während die Männer mit weitfallenden Gewändern bekleidet sind. Ihre Umhänge fallen lose über die Schultern und werden anschließend unterschiedlich gerafft.

Durch ein spitzes Dach, welches den Fries der Kreise darüber überschneidet, wird die *himmlische Stadt* angedeutet (Abb. 74). Bis auf die zweifarbigen plastischen Kreise im oberen Fries bleibt die Darstellung in der Fläche verhaftet. Dass keinerlei räumliche Wirkung angestrebt wurde, ist besonders gut an der Wiedergabe des rundbogigen Himmelstores zu erkennen.

#### **4.2.4.3 Rechte Bildhälfte**

Auf der rechten Seite des Weltgerichtsbildes (Abb. 75) wird ausführlich geschildert wie die Verdammten in die Hölle getrieben werden. Die Darstellung besteht aus drei Registern. Die Farbigkeit des karminroten Hintergrundes wirkt auf der Höllenseite besonders dominant.

Der obere Bildstreifen ist ikonographisch besonders interessant (Abb. 76). Dort wird gezeigt, wie die personifizierten Laster, die mit einem Strick um die Hälse festgebunden sind, von verschiedenen Teufelsgestalten in den Höllenrachen geschoben und gezerrt werden. An ihren jeweiligen Attributen können die

Laster identifiziert werden. Eine Identifikation der Laster ist nicht eindeutig möglich und auch in der Forschung nicht ganz geklärt. Die Anzahl der Personifikationen erschwert eine Deutung. Obgleich der Lasterkatalog aus „*Sieben Lastern*“ besteht, handelt es sich bei der Gruppe in Bludesch nur um sechs Figuren. Ob sich nun das siebte Laster bereits im Höllenrachen befindet, oder ein Register unter der Lasterschar dargestellt ist, ist nicht eindeutig geklärt.<sup>204</sup>

Die Gruppe der Laster wird von einem grauen Teufel mit einem Zweizack Richtung Höllenrachen getrieben. Links, zu Beginn der Lastergruppe, steht eine Figur (Abb. 77), die durch Zepter und Krone als König ausgezeichnet ist. Im Gegensatz zu den leeren Gesichtern der Seligen sind hier die fast schon karikaturistisch anmutenden Züge herausstechend. Die nach oben gezogenen Mundwinkel wirken angesichts des bevorstehenden Schicksals besonders parodistisch. Bekleidet ist die Königsfigur mit einem langen Gewand, das im Gegensatz zu den Kleidern der anderen Figuren mit einem Kürscheinsatz und einer vertikalen Knopfreihe ausgestattet ist. Krumpöck weist auf die Andeutung einer Bauchwölbung hin.<sup>205</sup> Eine Identifizierung dieser Figur als Hochmut ist naheliegend. Auf ihren Schultern sitzt ein kleines Monster mit kurzem Schwanz und langer Nase. Seine klauenartigen Tatzen hält die Teufelsgestalt nach vorne gestreckt, so dass sie den Kopf des Königs seitlich umfassen.

An den Hochmut angebunden ist die Personifikation der Wollust (Abb. 78). Sie ist die einzige Figur in der Lasterreihe, die sich frontal dem Betrachter zuwendet. Beinahe verzerrt wirken die Züge dieser Gestalt, die mit ihrem breiten Grinsen und den gerade zur Seite abstehenden Haaren an einen Clown erinnert. In jeder Hand hält sie eine Schlange. Sie trägt einen eng anliegenden, ockerfarbenen Leibrock und einen tiefsitzenden Gürtel mit einer Tasche. Wie Krumpöck betont, lässt sich aufgrund der Kleidung schließen, dass es sich bei der Personifikation der *Luxuria* nicht wie üblich um eine Frau, sondern um einen Mann handelt.<sup>206</sup>

Die nächste, im Dreiviertelprofil nach rechts ausgerichtete Figur, ist durch ihre Attribute eindeutig als *Avaritia* gekennzeichnet (Abb. 79). In ihrer Rechten hält

---

<sup>204</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.13

<sup>205</sup> Krumpöck 1992, S. 202

<sup>206</sup> Krumpöck 1992, S. 202



sie einen Geldbeutel. Der linke Arm, an dem ein Kleidungsstück hängt, greift zu dem Strick, der sie am Hals Richtung Hölle zerrt. Auffallend groß wirkt der Kopf der Figur, und auch die Darstellung der Hände erscheint grob und großteilig. Der kurze Rock gibt einen Blick auf die muskulösen Beine frei. Nicht mehr auszumachen ist die Physiognomie der *Avaritia*, deren Haare nicht wie bei den angrenzenden Figuren vom Kopf wegstehen, sondern in leichten Wellen fast bis zur Schulter reichen.

Ebenfalls abstehendes Haar, ähnlich dem der *Luxuria*, trägt die nächste Figur (Abb. 80). Auch die Kleidung der Figur erinnert an jene der Wollust. Nur sehr leichte Andeutungen einer Mund- und Nasenpartie im Gesicht sind zu erkennen. Die ebenfalls im Dreiviertelprofil Richtung Hölle schreitende Figur hat als Attribut ein kleines Tier, bei dem es sich eventuell um ein Schwein oder einen Hund handeln könnte. Beinahe liebevoll hält sie dieses Geschöpf mit beiden Armen an ihren Körper gepresst. Es könnte sich bei dieser Figur um die Personifikation der *Ira* handeln.

Durch den Becher als personifizierte Völlerei (*Gula*) gekennzeichnet ist die anschließende Figur (Abb. 81). Durch die Profildarstellung wird besonders die große Nase hervorgehoben. Die restlichen Gesichtszüge sind heute nahezu verblasst. Die *Gula* trägt ein grau-violettes Gewand mit Gürtel, das die Beine in Kniehöhe freigibt. Ihre rechte Hand hält einen räumlich gestalteten Becher, der von einer bockfüßigen Teufelsgestalt aus einer Kanne nachgefüllt wird. Ein kleines Teufelchen, ähnlich jenem der *Superbia*, hängt am Gürtel der Figur.

Die Deutung der letzten Gestalt (Abb. 82), die von einem großen grauen Ungeheuer in den Höllenrachen gezerrt wird, ist nicht klar, da keinerlei Attribut zu sehen ist. Krumpöck meint, dass es sich bei dieser Figur um die Trägheit handeln könnte.<sup>207</sup> Bekleidet ist sie mit einem hellen Hut, einem eng anliegenden, mauerfarbenen Leibrock, einem Gürtel und ockerfarbenen Strümpfen. Das verblasste Antlitz erschwert eine Deutung. Die Figur scheint in den Höllenrachen hinabzublicken. Der Teufel mit den Bockfüßen, der *Gula* den Becher auffüllt, stützt sich auf die Schulter dieses Lasters.

---

<sup>207</sup> Krumpöck 1992, S. 204

Der große graue Dämon, der die gesamte Lastergruppe am Strick hinter sich herzerzt, wendet seinen Kopf zu seinen Opfern zurück. Seine Füße drängen dem Höllenrachen entgegen.

Die Gestalten in diesem Register wirken gedrungen und kopflastig. Dies wird besonders im Vergleich zu den schlanken langen Figuren des mittleren Registers deutlich. Die eng anliegende Kleidung der Lasterpersonifikationen lässt teilweise die Formen des Körpers erahnen, dies beschränkt sich jedoch hauptsächlich auf die Bauchpartie und die Beinmuskulatur.

Der Höllenrachen, symbolisiert durch den Schlund des Ungeheuers, ist bereits mit Sündern gefüllt (Abb. 83). Besonders furchterregend wirken die großen scharfen Zähne des Ungeheuers. Einer der nackten Verdammten, möglicherweise das siebte Laster, steckt kopfüber im Höllenschlund. Weiter Figuren, unter anderem ein Mönch und ein Bischof werden mit hoch erhobenen Armen im Schlund des Ungeheuers gefangen gehalten.

Der mittlere Bildstreifen zeigt ebenfalls eine Schar Verdammter, die an den Hälsen zusammengebunden von einem großen grauen Dämon ins Feuer gezerrt werden (Abb. 84). Die Sünder sind bis auf ihre Kopfbedeckung, die sie als Vertreter verschiedener mittelalterlicher Stände charakterisiert, gänzlich unbekleidet. Die Figuren sind dicht nebeneinander gedrängt. Ihre Proportionen wirken in die Länge gezogen, die Körper grob vereinfacht.

Gut erkennbar an ihren Kopfbedeckungen sind der König mit der Krone, der Bischof mit der Mitra und die Mönche mit ihren Tonsuren. Bei den restlichen Figuren scheint es sich um Bürger zu handeln. Interessant ist besonders die letzte Figur, deren Kopfbedeckung wie eine Schildkappe aussieht. Diese Gestalt trägt ein Tier auf den Schultern, das nicht genau identifiziert werden kann. Laut Krumpöck handelt es sich hierbei um die symbolische Darstellung des Viehraubs, welcher in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zur Plage geworden war.<sup>208</sup>

Die Figuren zu Beginn der Sünderreihe, kurz vor dem Abgrund sind dichter gedrängt. Die ersten zwei Figuren sind hintereinander dargestellt. Allerdings ist

---

<sup>208</sup> Krumpöck 1992, S. 205

dem Künstler wohl beim Versuch, das Drängen und Innehalten vor dem Höllenfeuer wiederzugeben, ein Fehler unterlaufen, indem er einen Kopf zuviel dargestellt hat.

Die Beute wird angetrieben von einem kleinen Teufelchen, das auf einem nicht identifizierbaren Geschöpf reitet. Es hält einen Stock oder Zweizack, mit dem es die Sündigen in die Verdammnis treibt. Mit einem längeren Zweizack bearbeitet ein riesiger Dämon die Opfer. Auf seinem Rücken reitet eine weibliche Gestalt (Abb. 85). Sie ist nackt und wirkt sehr klein und gedrunken. Ihr rötliches Haar ist mit einem hellen Gebände zusammengehalten und geschmückt. Sie hält einen Gegenstand in der Hand, bei dem es sich um eine Spindel handeln könnte. Die Szene wird durch eine große Fehlstelle verunklärt.

Nahezu gänzlich vernichtet ist der unterste Bildstreifen (Abb. 86). Noch erkennbar ist das lodernde Höllenfeuer. Ein großer nahezu abhanden gekommener Kessel ist am oberen Registerrand aufgehängt. Ein fragmentierter Teufel scheint mit hoch erhobenen Armen um ihn herum zu tanzen.

## **4.2.5 Die einzelnen Motive des Weltgerichts**

### ***4.2.5.1 Der richtende Christus***

Der richtende Christus ist die Hauptfigur des Weltgerichts. Auch in Bludesch nimmt der Richter eine zentrale Position ein. Schließlich bezieht sich die zentrale Bildaussage auf die richtende Tätigkeit Christi, also auf die Scheidung von Gut und Böse. Nach Johannes 5,22 hat Gott das Richteramt an seinen Sohn übergeben:

*„Auch richtet der Vater niemand, sondern er hat das Gericht ganz dem Sohn übertragen, damit alle den Sohn ehren, wie sie den Vater ehren. Wer den Sohn nicht ehrt, ehrt auch den Vater nicht, der ihn gesandt hat.“  
(Joh. 5,22-23)*

Bei der richtenden Tätigkeit führt Christus Gottes Willen aus:

*„Von mir selbst aus kann ich nichts tun; ich richte, wie ich es (vom Vater) höre, und mein Gericht ist gerecht, weil es mir nicht um meinen Willen geht, sondern um den Willen dessen, der mich gesandt hat.“ (Joh. 5,30)*

In Bludesch ist die Figur des richtenden Christus zwar zentral im Bild angeordnet, doch tritt sie nicht so dominant in Erscheinung wie in anderen Weltgerichtsdarstellungen, beispielweise jenem in Damüls. Dies mag auch daran liegen, dass ein Teil des mittleren Bildteils durch einen vergrößerten Türeinbruch einfach abgeschnitten wurde. Die Mandorla, die üblicherweise die Christusfigur vom Umfeld absetzt und hervorhebt, fehlt in Bludesch. Es ist anzunehmen, dass Christus einst thronend dargestellt war. Durch die zentrale Position, die Frontalität und die Größe wird die Richterfigur dennoch deutlich hervorgehoben. Eine Art der Hervorhebung, die fast schon eine mystische Wirkung erzielt, wird durch die okulusförmige Maueröffnung herbeigeführt, die sich direkt über dem Haupt des Herrn befindet.

Der Akt des Richtens wird im Bild durch den Segensgestus der Rechten Christi und die abweisende Haltung der Linken ausgedrückt.

Die Erhöhung einer Person durch ihre thronende Haltung hat eine lange Tradition. Wie Gehrig hervorhebt, bekundet die sitzende Wiedergabe einer Figur bereits in der Antike die Rangfolge. Ein Gott und Herrscher wird durch Sitzen hervorgehoben. Dieser Brauch wird vom Christentum übernommen. Die thronende Sitzhaltung bezieht sich auch speziell auf die Richtertätigkeit.<sup>209</sup> Paulus spricht in seinem 2. Brief an die Korinther vom Richterstuhl:

*„Denn wir alle müssen vor dem Richterstuhl Christi offenbar werden, damit jeder seinen Lohn empfängt für das Gute oder Böse, das er im irdischen Leben getan hat.“ (2 Kor 5,10)*

Auch für den irdischen Richter schreibt das Gesetz bei der Rechtsprechung eine sitzende Haltung vor.<sup>210</sup> Das Bild vom Richter auf dem Thron findet sich

---

<sup>209</sup> Gehrig 1993, S. 61

<sup>210</sup> Gehrig 1993, S. 61

bereits im Alten Testament bei Daniel, sowie im Neuen Testament bei Matthäus und in der Johannesapokalypse.<sup>211</sup>

Sowohl der Nimbus als auch das weiße Gewand sind Hinweis auf die Göttlichkeit. Neben Gold galt Weiß als die Farbe des ungetrübten Lichtes und somit als Symbol der göttlichen Herrlichkeit. In der Kirche wurde Weiß zur Farbe der Unschuld, Reinheit und Unsterblichkeit.<sup>212</sup>

Der frontal ausgerichtete, thronende Christus in der Mandorla war ursprünglich zentraler Bestandteil der *Majestas Domini* Darstellung und wurde in etwas abgeänderter Form im Laufe des Mittelalters in das Jüngste Gericht integriert. Die *Majestas Domini* Darstellung zeigt Christus umgeben von den Evangelistensymbolen oder den anbetenden Aposteln und Engeln. Der nimbierte thronende Christus erhebt eine Hand zum Segensgestus, in der anderen hält er eine Schrifrolle oder ein Buch. Die Mandorla ist fester Bestandteil des byzantinischen Weltgerichts.<sup>213</sup> Sie wird verwendet, um die Jenseitigkeit und Göttlichkeit einer Figur auszudrücken. Durch die Mandorla wird diese vom Umraum abgesetzt und in eine eigene Sphäre entrückt.<sup>214</sup>

Die Johannesoffenbarung beschreibt ein zweischneidiges Schwert, das aus Christi Mund hervorkommt.<sup>215</sup> Dieses Element wird von den Künstlern in die Weltgerichtsdarstellung integriert und ist, so Schneider, als eines der wichtigen Motive der Spätzeit des Mittelalters anzusehen. Übernommen wurde es aus der byzantinischen Kunst.<sup>216</sup> Im Weltgerichtsbild symbolisiert das Schwert den göttlichen Urteilsspruch.<sup>217</sup>

In Bludesch und auch in Damüls entspringen Christi Mund zwei Schwerter. Dass später aus einem Schwert zwei werden schreibt Molsdorf der

---

<sup>211</sup> Vgl. Kapitel 2

<sup>212</sup> Gehrig 1993, S. 64

<sup>213</sup> Gehrig 1993, S. 55

<sup>214</sup> Reudenbach 1998, S. 633

<sup>215</sup> „In seiner Rechten hielt er sieben Sterne, und aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert, und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne.“ (Offb 1,14-16)

<sup>216</sup> Vgl. Schreiner 1983, S. 114

<sup>217</sup> Vgl. Forstner 1977, S. 442

symmetrischen Wirkung zu. Im 15. Jahrhundert wandelt sich das Schwert zu Christi Rechten in eine Lilie.<sup>218</sup>

Wie Zlatohlávek bemerkt, sollen die Lilie und das Schwert die Handgeste Christi unterstreichen. Die Lilie bestärkt also den Segensgestus der rechten Hand, das Schwert hingegen bekräftigt die abwehrende, verdammende Haltung der Linken.<sup>219</sup>

#### **4.2.5.2 Die Deesis**

Die Dreifigurengruppe mit Jesus als Mittelfigur, flankiert von Maria zu seiner Rechten und Johannes zu seiner Linken, nennt man „Deesis“, was auf Deutsch „Fürbitte“ heißt.<sup>220</sup> Wie das Wort schon ausdrückt, zeigt dieser Darstellungstypus Maria und Johannes in der Rolle der Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Beim Jüngsten Gericht bitten sie um Gnade für die Menschheit und erhalten dadurch eine zentrale Bedeutung. Ab dem Mittelalter sind die Fürbitter wichtiger ikonographischer Bestandteil der Gerichtsdarstellung. Das Motiv basiert nicht auf einer neutestamentlichen Quelle, sondern folgt dem byzantinischen Bildtypus der Deesis. Die Darstellung der Dreiergruppe, die sich aus dem Kontext des Jüngsten Gerichts herausgelöst hat und als „kleine Deesis“ oder oft auch nur „Deesis“ bezeichnet wird, ist im byzantinischen Raum weit verbreitet. Spricht man von der „großen Deesis“ versteht man die Szene im Jüngsten Gericht.<sup>221</sup>

Als Mutter wird Maria zur Fürbitterin, „[d]enn“ so meint Bernhard von Clairvaux *„der Sohn hört auf die Mutter, wie der Vater auf den Sohn.“*<sup>222</sup> In der Deesis nimmt Maria, wie auch unter dem Kreuz, die bevorzugte Seite zu Christi Rechten ein. Dies ist die Seite der Auserwählten und des Paradieses. Die Figur der Gottesmutter ist sehr bedeutend. In vielen Darstellungen erfährt sie eine

---

<sup>218</sup> Molsdorf 1994, S. 107

<sup>219</sup> Zlatohlávek 2001, S. 57

<sup>220</sup> Butzkamm 2006, S. 48

<sup>221</sup> Butzkamm 2006, S. 51

<sup>222</sup> Zit. nach Finger 1992 S. 88

weitere Aufwertung, indem sie gleichberechtigt mit dem Richter dargestellt wird.<sup>223</sup>

Nicht immer ist es Johannes der Täufer, der Maria gegenüber kniet. Besonders im Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts wird Johannes der Evangelist als Fürbitter dargestellt. In den meisten anderen Darstellungen, wie auch in Bludesch, kommt diese Rolle allerdings Johannes dem Täufer zu. Er war es, der vor allen Jüngern in Christus den Messias und dessen überzeitliche Mission erkannte.<sup>224</sup>

Im Westen tritt das Motiv in Anlehnung an die byzantinische Tradition erstmals in reduzierter Form in Reichenau-Oberzell auf. Dort ist es nur Maria, die beim Richter um Gnade für die Menschheit bittet. Seit der Frühgotik begegnet dann die Deesis vielerorts.<sup>225</sup>

#### **4.2.5.3 Die Posaunenengel**

Die Aufgabe der Engel am Tag des Jüngsten Gerichts ist genau festgelegt:

*„Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum anderen.“ (Mt 24,31)*

Auch bei Johannes treten sieben Engel auf, die mit ihren Posaunen den Jüngsten Tag ankündigen.

Bei den Weltgerichtsdarstellungen schwankt die Zahl der Posaunenengel im Üblichen zwischen zwei und vier. Wie Esser betont, verweist die Zahl zwei auf den typologischen Bezug, wohingegen vier als die Zahl der Schöpfung, der Offenbarung, der Erlösung und der Haupttugenden sowie der vier Bußübungen (Fasten, Beten, Almosen geben und Wallfahrten) angesehen werden kann.

---

<sup>223</sup> Finger 1992, S. 89

<sup>224</sup> Vgl. Hemleben 1972, S. 9

<sup>225</sup> Vgl. Brenk 1966, S. 141

Somit kann die Symbolik der Zahlen die Intention des Bildes andeuten, indem sie an die Tugenden und die nötige Buße gemahnt.<sup>226</sup>

Die Anzahl der Engel ist wahrscheinlich oft auf praktische und gestalterische Gründe zurückzuführen. Die relativ knappe Bildfläche in Bludesch hätte die Darstellung von vier Engeln nur erschwert möglich gemacht.

#### **4.2.5.4 Das Paradies**

Im Gegensatz zur Seite der Verdammten, auf der die Hölle bzw. das Eingehen in die Hölle bereits gegenwärtig ist, bedeutet der Eintritt ins Paradies für die Seligen im Bludescher Gerichtsbild ein zukünftiges Ereignis. Das Tor zum Himmelreich ist noch versperrt. Die Schar der Seligen wartet, bis Petrus mit seinem Schlüssel den Eingang für sie öffnet (Abb. 73).

Die Quelle für das Motiv des Petrus mit dem Schlüssel liefert Matthäus (16,18-19):

*„Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.“ (Mt 16,18-19)*

Das Tor zum Himmelreich ist in Bludesch deutlich erkennbar (Abb. 74). Es ist relativ schmal, oben abgerundet und hat ein großes Schloss, in dem bereits der Schlüssel steckt. Die Quelle für das Tor zum Paradies<sup>227</sup> findet sich im Psalm 118,19-20:

*„Öffnet mir die Tore zur Gerechtigkeit, / damit ich eintrete, um dem Herrn zu danken. Das ist das Tor zum Herrn, / nur Gerechte treten hier ein.“ (Ps 118,19-20)*

---

<sup>226</sup> Esser 1991, S. 123

<sup>227</sup> Vgl. hierzu auch Gehrig 1993, S. 60



Die frühen Darstellungen des himmlischen Paradieses sind eng mit der Vorstellung des irdischen Paradieses im Sinne des ewig blühenden Gartens verbunden. Die frühchristliche Kunst verweist hauptsächlich durch Palmen und andere Bäume auf das Paradies.<sup>228</sup>

In Anknüpfung an das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Luk. 16,19 f.) hat sich das Motiv des im Schoße des Abraham ruhenden Lazarus besonders im byzantinischen Raum als Symbol für das Paradies etabliert.<sup>229</sup>

Eine Sonderform der Paradiesdarstellung ist das Motiv des *himmlischen Jerusalem*. Noch vor der in der Johannes-Offenbarung beschriebenen Vision des „*himmlischen Jerusalem*“<sup>230</sup> spricht Paulus in seinen Briefen an drei Stellen<sup>231</sup> von dieser künftigen Stadt.<sup>232</sup>

In Bludesch finden wir keinen Hinweis auf einen Garten. Die angedeutete Architektur, von der nur noch die Dächer erkennbar sind, verweist auf das *himmlische Jerusalem*.

#### **4.2.5.5 Die konzentrischen Kreise**

Neben den Lasterdarstellungen handelt es sich bei dem Fries der neun konzentrischen Kreise (Abb. 87) über dem Chor der Seligen um eine ikonographische Besonderheit.

Die Kreise sind in Segmente unterteilt, zweifarbig jeweils grau bzw. weiß ausgemalt und erwecken so einen fast plastischen Eindruck. Ursula Krinzinger-Humpeler deutet einen möglichen Zusammenhang zu den beliebten Sol-Luna-Darstellungen in romanischen Wandmalereien an.<sup>233</sup>

Naheliegender Vergleich, den Krumpöck anstellt, ist die Darstellung eines Einzelmotivs in einer Verkündigungsdarstellung (Abb. 88) des Waltensburger

---

<sup>228</sup> Vgl. Zuffi 2004, S. 54/Vgl. auch Molsdorf 1994, S.113

<sup>229</sup> Molsdorf 1994, S. 112

<sup>230</sup> Offenbarung 21,10-27

<sup>231</sup> Galater 4,24-26/ Hebräer 12,22-24/Hebräer 13,14

<sup>232</sup> Vgl. Zuffi 2004, S.61

<sup>233</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 218-221

Meisters in der Kirche von Casti aufmerksam gemacht, deren Entstehung um 1330/40 angenommen wird. Der einzelne Kreis in diesem Bild weist eine sehr hohe Ähnlichkeit zu den Kreisen in Bludesch auf (Abb. 89 und 90), und wurde von Raimann als Sonnen- und Christussymbol gedeutet. Raimann verweist auf eine Ähnlichkeit des Kreises mit Friesmotiven in oberitalienischen Wandmalereien des frühen Trecento. In Angera, Rocco die Borromeo (Abb. 91) sind die Allegorien von Sonne und Mond dargestellt. Darunter befindet sich ein Ornamentband mit Scheiben, die jenen in Bludesch und in Casti ähnlich sehen.<sup>234</sup>

Die Verwendung von Sonne und Mond als Christussymbol ist im Mittelalter durchaus üblich. Der Bezug der Seligen zur Sonne wird von Matthäus beschrieben: „*Dann werden die Gerechten im Reich ihres Vaters wie die Sonne leuchten.*“ (Mt. 13,43).<sup>235</sup>

Wenn man die Anzahl der Kreise in die Überlegung miteinbezieht, wird die Annahme, es handle sich um eine kosmische Symbolik, unterstützt. Das Paradies in Dantes *Divina Commedia* besteht aus neun Himmeln. Dante integriert die kosmischen Theorien des Ptolemäus und erweitert dessen Schema um zwei weitere Himmel. Die sieben Planeten des Ptolemäischen Systems sind: Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn. Diese sieben Sphären werden vom Kristall und vom Fixsternhimmel umschlossen. Die Sphären oder Himmel werden als konzentrische Kreise dargestellt, wie in einer Zeichnung Botticellis zu sehen ist (Abb. 92).<sup>236</sup> In allen neun Himmelsstufen werden die Seligen entsprechend ihrer Vollkommenheit angeordnet. Umwölbt werden diese von einer zehnten Sphäre, dem Empyreum. Dabei handelt es sich um den Sitz Gottes und seiner hierarchisch angeordneten Engelsscharen.<sup>237</sup>

Die Zahl neun taucht auch im Zusammenhang mit der Bergpredigt auf. Dort spricht Jesus neun Seligsprechungen aus.<sup>238</sup> Als Lohn verspricht er den Seligen das Himmelreich (Mt. 5,3-11).

---

<sup>234</sup> Raimann 1985, S. 198

<sup>235</sup> Vgl. hierzu auch Krumpöck 1992, S. 222

<sup>236</sup> Vgl. Berger 2006, S. 180-181/Vgl. auch Bizzari 2004, S. 68-69

<sup>237</sup> Hardt 2009, S. 491-492

<sup>238</sup> Vgl. Krumpöck 1992, S. 222

Auch als Symbol der Schöpfung und Erschaffung der Welt werden häufig solche Kreisformen verwendet. In einer Kreiskomposition wird in der um 1160 in St. Michael in Hildesheim entstandenen Missale das Sechstageswerk veranschaulicht (Abb. 93). Dieses beginnt in dem Medaillon oben links, das die Scheidung von Licht und Finsternis zeigt.<sup>239</sup> Die Form und Beschaffenheit dieses Medaillons erinnert stark an die Kreisformen in Bludesch.

Das Bild des ersten Schöpfungstages (Abb. 94) in *Hartmann Schedels Weltchronik*, die 1493 bei Anton Koberger erschienen ist, beschränkt sich auf die Darstellung zweier konzentrischer Kreise und der Hand Gottes.<sup>240</sup> Auch zur Versinnbildlichung der *himmlischen Stadt* werden ähnliche Kreiskonstruktionen genutzt. Das Beispiel, das Reudenbach in seinem Text anführt, macht dies deutlich: in der *Apokalypse von Valenciennes* wird die Himmelsstadt mit rein geometrischen Formen ohne jeglichen Hinweis auf Architektur verbildlicht (Abb. 95).<sup>241</sup>

Anhand dieser Beispiele soll gezeigt werden, dass konzentrische Kreisformen immer wieder verwendet wurden um kosmische und religiöse Vorstellungen bildlich auszudrücken. Es kann daher auch in Bludesch eine symbolische Bedeutung vermutet werden, die inhaltlich mit der Darstellung des Paradieses und der Auserwählten korreliert und zur Konstruktion eines Heilsraumes beiträgt.

Allerdings ist auch zu bedenken, dass Kreisformen oft, sowohl in der Malerei als auch in der Plastik und Architektur als Ornamente verwendet wurden. Eine rein dekorative Funktion des Kreisfrieses in Bludesch ist daher nicht auszuschließen.

#### **4.2.5.6 Die Auserwählten**

Wie auf den meisten Darstellungen schreiten die eleganten und anmutigen Gestalten der Auserwählten in Bludesch dicht aneinandergedrängt in einem

---

<sup>239</sup> Reudenbach 1998, S. 628-629

<sup>240</sup> Reudenbach 1998, S. 631

<sup>241</sup> Reudenbach 1998, S. 634-635

langen Zug auf das Paradies zu. Sie scheinen schwerelos in ihren langen Gewändern im Raum zu schweben.

Die Seligen sind ohne Makel, wohlgestaltet und nach Christi Vorbild im besten Mannesalter.<sup>242</sup> Ihre Leiber,

*„besitzen nicht bloß die Unsterblichkeit und Unverweslichkeit, sondern totale Leidensunfähigkeit (impassibilitas) und sind dadurch in höherer Weise in ihrem inneren Sein vollendet.“<sup>243</sup>*

Weiters *„überwinden die Leiber das Gesetz der Schwere, schweben frei in den Lüften“<sup>244</sup>*, und sind *„von übernatürlicher Glorie und Majestät umflossen“<sup>245</sup>*.

#### **4.2.5.7 Die Verdammten**

Unter der Schar der Verdammten in Bludesch befinden sich Adelige und Geistliche, ja sogar Könige und Bischöfe. Dies ist, wie Urbach anmerkt, keineswegs ungewöhnlich für Weltgerichtsdarstellungen des Hoch- und Spätmittelalters. Auch die Vertreter des Adels und der Geistlichkeit können sich nicht darauf verlassen, in den Himmel zu kommen.<sup>246</sup> Ariès schreibt hierzu:

*„Schließlich - und das ist bemerkenswert - verschlingt die Hölle sogar Männer der Kirche, Mönche, die durch eine corona gekennzeichnet sind, d.h. eine auffallende Tonsur. Die alte Gleichstellung von Gläubigen und Heiligen ist damit zunichte geworden. Keiner aus dem Volke Gottes ist seines Heils mehr sicher, nicht einmal die, die der profanen Welt die Einsamkeit der Klöster vorgezogen haben.“<sup>247</sup>*

Die Verdammten sind, wie Bauz bemerkt, zwar wie die Seligen unsterblich und unverweslich, nicht aber leidensunfähig. Durch ihre Unsterblichkeit sind sie sogar noch leidensfähiger als im Leben.<sup>248</sup> Weiters sind sie *„lichtlos und*

---

<sup>242</sup> Bauz 1886, S. 169

<sup>243</sup> Bauz 1886, S. 170

<sup>244</sup> Bauz 1886, S. 170

<sup>245</sup> Bauz 1886, S. 170

<sup>246</sup> Urbach 2001, S. 115

<sup>247</sup> Ariès 1980, S. 130

<sup>248</sup> Bauz 1886, S. 171

*schmucklos, entstellt durch wilde Leidenschaft, durch wilde Schmerzen und durch äußerste Verzweiflung.*<sup>249</sup>

Die Nacktheit der Verdammten wird als Mittel der Abwertung verwendet. Bereits im Alten Testament bedeutet Nacktheit Erniedrigung, und zwar von Gott gewollte Erniedrigung.<sup>250</sup> Als Zeichen der Sünde erinnert der nackte Mensch an den Sündenfall.<sup>251</sup> Der entblößte weibliche Körper assoziiert Verwerflichkeit im Sinne von Begierde und Wollust. Deshalb wird *Luxuria* vorzugsweise durch eine nackte Frau verkörpert.

Schreiner betont in seiner Arbeit, dass der Strick bzw. die Kette, die den Verdammten um den Hals gelegt werden, um sie in die Hölle zu zerren, erstmals in den Weltgerichtsbildern der Reichenau auftreten.<sup>252</sup>

Wie aber ist es zur Entstehung dieses Bildmotivs gekommen? Als Illustration der Textstelle der Offenbarung 20,1-3<sup>253</sup> werden in der karolingischen *Apokalypse von Valenciennes* die aneinandergelassenen Gestalten des Teufels und des drachenförmigen Satans in der Hölle wiedergegeben (Abb. 96).<sup>254</sup> In ähnlicher Weise, aber seitenverkehrt, wird die in Ketten gelegte Teufelsgestalt in der *Bamberger Apokalypse* (Abb. 22) sowie im *Perikopenbuch Heinrich II.* (Abb. 20 und 21) wiedergegeben. Allerdings ist hier die drachenförmige Gestalt verschwunden. Anstelle derer zieht nun in der *Bamberger Apokalypse* textwidrig ein kleinerer Teufel einen in gleicher Weise am Hals geketteten König zu sich herab. Im *Perikopenbuch* legt der Teufel dem König die Kette eher wie eine kostbare Halskette um.<sup>255</sup>

In der Darstellung von Burgfelden (Abb. 24 und 25) verschwindet der gefesselte Teufel. Die Verdammten sind an ihren Hälsen aneinandergebunden und

---

<sup>249</sup> Bauz 1886, S. 171

<sup>250</sup> Vgl. Kirschbaum 1994, LCI, Band III, S. 308

<sup>251</sup> Nacktheit kann in einem anderen Kontext auch Reinheit verkörpern. Bevor Adam und Eva die Sünde begingen, waren sie nackt und schämten sich nicht. Durch den Sündenfall haben sie ihre Reinheit verloren. Seit dem 9. Jahrhundert wird die Seele des Menschen als kindlich und nackt wiedergegeben. Die Nacktheit ist in diesem Zusammenhang Symbol der Reinheit, die sich im Fehlen der Sünde bezeugt. Vgl. Chapeaurouge 2001, S. 102

<sup>252</sup> Schreiner 1983, S. 59

<sup>253</sup> „Dann sah ich einen Engel vom Himmel herabsteigen; auf seiner Hand trug er den Schlüssel zum Abgrund und eine schwere Kette. Er überwältigte den Drachen, die alte Schlange - das ist der Teufel oder der Satan - und er fesselte ihn für tausend Jahre.“ (Offb 20,1-3)

<sup>254</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 2

<sup>255</sup> Vgl. Klein 1985, S. 109

werden von einem Teufel in die Hölle gezogen. Die Ableitung dieses Motivs vom Motiv der aneinandergelassenen Gestalten des Teufels erscheint denkbar.

#### **4.2.5.8 Das Verhältnis der Auserwählten zu den Verdammten**

Die Anzahl der Seligen sowie auch die Anzahl der Verdammten ist nicht abgezählt und somit meist unübersichtlich. Diese Unübersichtlichkeit bezieht sich auf das Matthäusevangelium, in dem von „Völker[n]“<sup>256</sup> die Rede ist, und somit kein Schluss auf eine genaue Menschenanzahl getroffen werden kann. Auch die Johannesoffenbarung weist nur auf eine allgemeine Auferstehung aller Toten hin. Somit liegt es im Ermessen des Künstlers, die Unzählbarkeit der Auferstandenen, der Seligen und Verdammten bildlich umzusetzen. Je nach Auffassung des Malers sowie der didaktischen Absicht des Bildes erfolgt so eine Verteilung der Seligen und Verdammten, in der das Gute oder das Böse zahlenmäßig überwiegt.<sup>257</sup> In Bludesch überwiegt die Anzahl der Verdammten. Dies korrespondiert mit der allgemeinen Aussage des Bildes, dessen Schwerpunkt auf der Seite der Verdammten gesehen werden kann. Die ausführliche Schilderung der Laster und Verdammten, der Dämonen, Teufel und des Höllenrachsens steht einer Darstellung des Paradieses gegenüber von dem lediglich ein kleiner Ausschnitt der Architektur der *himmlischen Stadt* gezeigt wird. Die didaktische Intention des Bildes liegt wohl in einer Mahnung und Abschreckung der Gläubigen und vermittelt vielmehr Schrecken als Hoffnung.

#### **4.2.5.9 Der Höllenrachen**

Die Vorstellung des Höllenrachsens, der die Sünder verschlingt, ist bereits im Alten Testament angelegt:

*„Darum sperrt die Unterwelt ihren Rachen auf, / maßlos weit reißt sie ihr Maul auf, sodass des Volkes Pracht und Reichtum hinabfährt, / der ganze lärmende, johlende Haufen.“ (Jes 5,14)*

---

<sup>256</sup> „[...] und es werden alle Völker vor ihm versammelt werden, und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirte die Schafe scheidet von den Böcken.“ (Mt 25, 32)

<sup>257</sup> Vgl. Esser 1991, S. 124

Die Darstellung in Bludesch (Abb. 83), in der sowohl Bischof als auch König vom Höllenschlund verschlungen werden, erscheint wie eine Illustration dieser Textstelle.

Der Höllenrachen symbolisiert den grausamen Übergang in die Hölle. In seiner Bedeutung als Hölleneingang wird er für den Gläubigen zur Metapher für die Realität der Hölle.<sup>258</sup> In Damüls (Abb. 69) wird durch die Flammen, die aus dem Höllenrachen züngeln und alles zu verschlingen drohen, die Wirklichkeit der Hölle bereits bildlich vorweggenommen.

In Bludesch und Damüls finden wir den Rachen in L-Form, also im Profil dargestellt. Diese Form ist meist in Deutschland und Frankreich anzutreffen. Daneben gibt es noch die U-Form, die eher im englischen Raum verwendet wurde.<sup>259</sup>

Das Motiv des Höllenrachens taucht erstmals in dem ins frühe 9. Jahrhundert datierten Londoner Elfenbeinrelief (Abb. 19) auf. Christe vermutet, dass das Motiv des Höllenrachens in der englischen Kunst entwickelt wurde<sup>260</sup>, dann aber vorwiegend in französischen und deutschen Gerichtsbildern aufgegriffen worden ist. So blieb es bis ins 15. Jahrhundert ein wesentlicher Bestandteil der Darstellungen. Wie Gehrig betont, sind solche Darstellungen wie in Bludesch, in denen die personifizierten Laster in den Höllenrachen gezerzt und gestoßen werden, sehr selten zu finden.<sup>261</sup>

Der These Mâles, wonach sich der Tierrachen des westlichen Weltgerichts mit dem Rachen des *Leviathan*<sup>262</sup> identifizieren lässt, steht Kirschbaum skeptisch gegenüber.<sup>263</sup> Auch Christe spricht sich gegen eine Gleichsetzung des

---

<sup>258</sup> Vgl. Urbach 2001, S. 138

<sup>259</sup> Vgl. Urbach 2001, S. 138-139

<sup>260</sup> Christe 2001, S. 96

<sup>261</sup> Gehrig 1993, S. 251-252

<sup>262</sup> In der phönizischen Sagenwelt war Leviathan ein im Meer lebendes Ungeheuer, das von Jahwe besiegt wurde. Im Buch Hiob und in den Psalmen wird dieses Untier mit dem Teufel gleichgesetzt, jedoch stets in Anlehnung an das sagenumwobene Meeresungeheuer. Vgl. Zuffi 2004, S. 257

<sup>263</sup> Kirschbaum 1994, LCI, Band III, S. 95

Höllendrachen mit dem Maul des *Leviathan* aus.<sup>264</sup> Den Quellen zufolge ist *Leviathan* eine Kreatur aus dem Meer. Das dargestellte Ungeheuer gleicht allerdings keinem Wassertier, sondern hat eher Ähnlichkeit mit einem Löwen. Betrachten wir die Darstellung des Höllendrachen in Damüls wird dies besonders deutlich. Die Farbgebung und die klauenartigen Pfoten erinnern stark an einen Löwen. Der Löwe wird oft verwendet, um das Böse zu verkörpern. Im ersten Petrusbrief wird er mit dem Teufel gleichgesetzt: *„Seid nüchtern und wachsam! Euer Widersacher, der Teufel, geht wie ein brüllender Löwe umher und sucht wen er verschlingen kann.“* (1 Petr 5,8) Hier taucht, wie im Motiv des Höllendrachen, der Löwe als verschlingendes Untier auf.<sup>265</sup>

Auch die Identifikation des Höllendrachen mit einem Drachen wäre durchaus denkbar:

*„Der Drache verkörpert in sich alle Prinzipien des Bösen, er steht nicht nur für Teufel, Tod, Finsternis, Plagen und Qualen jeglicher Art, sondern er symbolisiert die Verfolger und Feinde der Kirche: Das Heidentum, die Versuchung und die Verführung.“*<sup>266</sup>

#### **4.2.5.10 Die Hölle**

Von den mittelalterlichen Vorstellungen der Hölle und des Jenseits wurde bereits im zweiten Kapitel berichtet. Seit dem frühen Christentum waren zahlreiche literarische Höllenschilderungen verbreitet. Obwohl es der Literatur an bildhaften Beschreibungen von Höllenqualen und Bestrafungsarten nicht mangelt, finden diese ihre bildliche Entsprechung erst ab dem 11. Jahrhundert.<sup>267</sup> Ein erster Höhepunkt dieser Darstellungsweise wird im 12. Jahrhundert in den Weltgerichtstympana der französischen Kathedralen erreicht.<sup>268</sup>

---

<sup>264</sup> Christe 2001, S. 96

<sup>265</sup> Auch Psalm 22,22 ist ein Beispiel dafür. *„Aus dem Rachen des Löwen befreie mich“* (Ps 22,22), Vgl. Brenk 1966, S. 184/Vgl. auch Hickisch 2009, S. 11

<sup>266</sup> Esser 1991, S. 129

<sup>267</sup> Finger 1992, S. 99

<sup>268</sup> Kirschbaum 1994, LCI, Band II, S. 318



In der christlichen Vorstellung ist die Hölle<sup>269</sup> der Ort der Verdammnis. Dieser Ort ist im Allgemeinen als Abgrund oder Höhle gedacht. Infolge der im Mittelalter stark zunehmenden Beschreibungen der Hölle entwickelt sich eine Art „*Geographie des Jenseits*“.<sup>270</sup> Der Raum wird in mehrere Bereiche unterteilt. Eine solche Einteilung ist auf Byzanz zurückzuführen. Die Zahl der Räume nimmt in den Darstellungen stetig zu, sie entspricht den jeweiligen Bestrafungsarten, die die einzelnen Sünden nach sich ziehen.<sup>271</sup>

Die Darstellung der Hölle schließt meist das Element des Feuers mit ein. Anders als das Fegefeuer<sup>272</sup> ist das Feuer der Hölle kein Läuterungsprozess, sondern ein quälendes sengendes Feuer, das nie erlöscht. Bereits im Alten Testament, in der Erzählung von Sodom und Gomorra, begegnet uns das Motiv des Feuerregens<sup>273</sup>, das in zahlreichen bildlichen Darstellungen der Hölle auftritt. Auch in Bludesch gleichen die züngelnden Flammen des unteren Registers einem beständigen Feuerregen. Die Spreu, die Jesus vom Weizen trennt, „*wird er in nie erlöschendem Feuer verbrennen*“ (Luk 3,17). Die Verfluchten werden in das „*ewige Feuer*“ (Mat 25,41) geschickt.

Der Höllenrachen ist der Eingang zur Hölle. In vielen Darstellungen wird nur das Eingehen in die Hölle, nicht aber die Hölle selbst gezeigt. In Bludesch sehen wir beides. In den beiden oberen Registern wird ausführlich die sich kurz vor dem Tor zur Unterwelt befindliche Schar der Verdammten gezeigt. Einige dieser Verdammten befinden sich bereits im Eingang zur Hölle. Durch den Höllenschlund gelangen sie in das unterste Register, das die Realität der Hölle wiedergibt. Hier, in den sengenden Flammen des Ewigen Feuers, werden die Verdammten als Bestrafung in einem glühenden Kessel geschmort.

Der Kessel ist eines der signifikantesten Motive der westlichen Höllendarstellung und taucht schlagartig im 12. Jahrhundert auf. Für Schreiner existiert eine mögliche Verbindung dieses Motivs zur Visionsliteratur, die

---

<sup>269</sup> Das christliche Bild der Hölle schöpft aus Vorstellungen der Totenwelt in der griechischen Mythologie und des jüdischen Scheol, Vgl. Kapitel 2/Vgl. Zuffi 2004, S. 28

<sup>270</sup> Zuffi 2004, S. 28

<sup>271</sup> Molsdorf 1994, S. 118

<sup>272</sup> Vgl. Kapitel 2.6

<sup>273</sup> „*Als die Sonne über dem Land aufgegangen und Lot in Zoar angekommen war, ließ der Herr auf Sodom und Gomorra Schwefel und Feuer regnen, vom Herrn, vom Himmel herab.*“ (Gen 19,23-24)

ebenfalls im 12. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Aber auch aus den biblischen sowie apokryphen Quellen lässt sich das Motiv herleiten:

*„Aus dem nie verlöschenden Feuer (Mt 25,4; Lk 12,5), dem Feuerofen (Mt 13, 42) und dem apokalyptischen Feuersee, also Bibelzitate, entwickeln sich in den frühen apokryphen Schriften die Vorstellungen vom kochenden Sumpf (Petrus-Apk Ak 24/197) und der feurigen Grube (Thomas-Akten 55 u. Paulus-Apk 38/198) und schließlich dem kochenden Pech (Marien-Apk/199).“<sup>274</sup>*

Die früheste Darstellung eines Höllenkessels auf einem Gestell ist im Winchesterpsalter aus der Mitte des 12. Jahrhunderts bekannt.<sup>275</sup> In zweifacher Ausführung taucht der Kessel in der Höllendarstellung im *Hortus Deliciarum*<sup>276</sup> (Abb. 97) der Herrard von Landsberg auf. Als Relief findet man den dampfenden Kessel beispielsweise in den Weltgerichtstympana von Conques (Abb. 30) und Autun (Abb. 29).

#### **4.2.5.11 Die Teufel und Dämonen**

In der Antike galt der Begriff „Dämon“ sowohl für negative, als auch positive Kräfte. Dämonisch wurde mit göttlich gleichgesetzt und bezeichnete geistige Kräfte, die die menschlichen Fähigkeiten übersteigen. Im Hellenismus und besonders in römischer Zeit setzte sich die Vorstellung von Dämonen als Träger böser Mächte durch. Im christlichen Sinn werden sie als dem Menschen feindliche, böse Mächte verstanden und werden fortan als Synonym für Satan verwendet.<sup>277</sup> Laut Kirschbaum werden sie aber weniger mit dem Teufel selbst, sondern bezogen auf Markus 5,9 mit dessen Legion gleichgesetzt.<sup>278</sup> Eine genaue Unterscheidung zwischen Teufeln und bösen Mächten ist schwierig, und zumindest in der Ikonographie nicht durchführbar.<sup>279</sup>

---

<sup>274</sup> Schreiner 1983, S. 83

<sup>275</sup> Schreiner 1983, S. 83

<sup>276</sup> Dieses Miniaturwerk ist im dritten Drittel des 12. Jahrhunderts im Nonnenkloster St. Odilien oder Hohenburg im Elsass entstanden. Vgl. hierzu Gillen 1931/Vgl. Kapitel 4.2.8

<sup>277</sup> Brenk 1966, S. 172

<sup>278</sup> Kirschbaum 1994, LCI, Band I, S. 465

<sup>279</sup> Oswald 1931, S 12

Obwohl die Dämonen und widergöttlichen Mächte im Alten und Neuen Testament eine wichtige Rolle spielen, wird nirgends ihre Erscheinungsform beschrieben. Die Vorstellung der Dämonen und Teufel sowie der Hölle wurden maßgeblich von Schriften wie der *Petrus-Apokalypse* und Augustinus *De Civitate Dei* geprägt. Die Gestalt der Teufel ist nicht fassbar, da sie verschiedenste Erscheinungsformen annehmen kann.<sup>280</sup>

In der frühchristlichen Kunst war die Darstellung des Teufels nicht von Bedeutung und somit selten. In der Szene der Anastasis wurde erstmals die Gestaltung des Teufels üblich. In der Rolle des Antichristen nahm er zum ersten Mal menschliche Gestalt an. Seit dem 9. Jahrhundert wurde er verstärkt in menschlicher Gestalt dargestellt. Die Vorstellungen der römischen Antike gewannen im 12. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung.<sup>281</sup> Es kam zu einer vermehrten Wiedergabe von Satyrteufeln und „den kleinen, schreckenden oder auch komisch-dummen Teufeln.“<sup>282</sup>

Nicht immer ist dem Teufel sein böses Wesen auf den ersten Blick anzusehen. Oft versteckt er seine Boshaftigkeit in einem anderen Körper, um die Menschen zu täuschen und zu locken. So kann er etwa die Gestalt einer schönen Frau oder eines Mönchs annehmen.

Erich Oswald teilt in seinem Buch „Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst“ die Teufelsdarstellungen in verschiedene zeitliche bedingte Typen ein. Der karolingisch-ottonische Teufelstypus ist relativ menschlich gestaltet und besitzt als auffallendes Charakteristikum vom Kopf abstehendes Haar. Dieses Haar, das Oswald als „Höllenhaar“<sup>283</sup> bezeichnet, kommt in vielen Abwandlungen, von zackig, büschelartig oder wie ein Hahnenkamm hochstehend, vor. Besonders klar tritt der karolingisch-ottonische Teufelstypus

---

<sup>280</sup> Brenk 1966, S. 173

<sup>281</sup> Vgl. Gehrig 1993, S. 208

<sup>282</sup> Gehrig 1993, S. 208

<sup>283</sup> Als Vorbilder hierfür sind antike Denkmäler zu nennen, die eine zackige Frisur oder Kopfbedeckung haben. Beispiele für solche Kopfbedeckungen wären die Mähne des Löwen, den Herakles über den Kopf gestülpt hat oder der stilisierte Strahlenkranz des Helios. Auch die Schlangenhaare der Furien und Gorgonen kommen als Vorbilder in Frage. Ferner kann das zackig hochstehende Haar in Verbindung zu den Flammen der Hölle gesehen werden. Vgl. Oswald 1931, S. 56-62,

im *Hortus deliciarum* hervor (Abb. 97).<sup>284</sup> Auch in der *Bamberger Apokalypse* (Abb. 22) und im *Perikopenbuch Heinrichs II.* (Abb. 20 und 21) stehen den teuflischen Wesen in zackigen Büscheln die Haare zu Berge.

Im 12. Jahrhundert genügte der Menschenteufel mit dem Höllenhaar nicht mehr. Die Phantasie der Künstler wurde freier und kühner und so entstanden verschiedenste Teufelstypen, die sich meist an Tieren orientierten. Die häufigste und bekannteste Darstellung des Teufels seit dem 12. Jahrhundert gibt ihn mit Hörnern, Schwanz und Klauen wieder.<sup>285</sup> Häufig kommen im Mittelalter aber auch Tierohren, zottiges Fell oder Ziegenbart als Merkmale des Teufels vor. Alle diese Teile verweisen auf den Bock, der in der Bibel mit dämonischen Kräften in Verbindung gesetzt wurde.<sup>286</sup> Auch bei den Griechen galt der Bock als Sinnbild der Geilheit und des groben Sinngenußes. Nach seinem Bild schufen sie Bockspane und Satyrn.<sup>287</sup>

Der in Bludesch vertretene Teufelstypus ist in die Tradition der tierähnlichen Wiedergabe des Teufels einzuordnen. Auch wenn die dargestellten Teufel in ihrer Größe stark variieren, besitzen sie doch dieselben Merkmale. Sie sind mit relativ großen Tierohren und einer langen, nach oben gebogenen Nase ausgestattet. Besonders bei den großen Teufelsgestalten sind die Bocksfüße klar erkennbar. Diese sind zusätzlich mit einem Ziegenbart und einem nach unten gezogenen Maul versehen. Die kleineren Gestalten sind von hellerer Farbe, teilweise mit kleinen Punkten gemustert. Auch sie scheinen Bocksfüße zu haben und wirken eher wie „*komisch-dumme Teufel*“<sup>288</sup> als gefährliche boshafte Wesen.

In manchen Darstellungen des Mittelalters, besonders im schwäbischen und fränkischen Raum Deutschlands, wird der Höllenfürst an eine Säule, die sich oft im Höllenrachen befindet, gefesselt. Dies geschieht laut Oswald im Sinne einer

---

<sup>284</sup> Oswald 1931, S. 58-59

<sup>285</sup> Für den Menschen unserer Zeit ist zumindest eines dieser drei Merkmale immer noch von Bedeutung, um den Teufel im Bild zu erkennen. Vgl. Oswald 1931, S. 63

<sup>286</sup> Vgl. Kapitel 3.2

<sup>287</sup> Oswald 1931 S. 63-70

<sup>288</sup> Gehrig 1993, S. 208

Antithese, denn auch Christus wurde bei seiner Geißelung an die Säule gebunden.<sup>289</sup> Reuschel hingegen führt dieses Motiv auf den Einfluss des mittelalterlichen Mysterienspiels zurück: Um den riesigen Rachen im Spiel offen zu halten, war es notwendig, einen Stemmbalken zu benützen.<sup>290</sup> Ein Beispiel für das Motiv des gefesselten Teufels aus dem 14. Jahrhundert ist in der Pfarrkirche „Unsere liebe Frau im Walde“ in Serfaus (Abb. 98) zu finden.

#### **4.2.5.12 Die Auferstehung**

Der Glaube an die Auferstehung gehört, wie bereits in der Einleitung betont wurde, zu den elementarsten Dogmen des Christentums. Die Auferstehung Christi ist Voraussetzung einer Auferstehung aller Menschen am Ende der Zeit. Bereits im Alten Testament findet diese Vorstellung einer Auferstehung im Buch Daniel seinen Ausdruck.<sup>291</sup>

In der frühchristlichen Kunst wird das Thema nie ausdrücklich geschildert, sondern durch Symbole und Metaphern verbildlicht. Durch die Darstellung der Auferweckung des Lazarus wird beispielsweise der Glaube an die Auferstehung ausgedrückt. In der byzantinischen Kunst wird der Auferstehungsgedanke durch das Bild der Anastasis verkörpert. In dieser Darstellung schreitet Christus über den gefesselten Hades und zieht Adam empor. Hinter Adam steht Eva.

Christe sieht in der Auferstehung das einzige durchgängig konstante Motiv der westlichen Weltgerichtsdarstellung. Sind es zu Beginn noch kleine nackte Gestalten, die aus Sarkophagen hervorkommen, so kommen die Toten gegen Ende des Mittelalters häufig direkt aus dem Erdreich, aus einer Bodenvertiefung oder aus einem schlichten Grab.<sup>292</sup>

Die Nacktheit der Auferstehenden drückt aus, dass vor Gottes Gericht alle Menschen gleich sind. So wie der Mensch am Anfang aus der Erde geschaffen

---

<sup>289</sup> Oswald 1931, S. 25

<sup>290</sup> Reuschel 1906, S. 206

<sup>291</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>292</sup> Christe 2001, S. 93

worden ist, so soll er wieder aus der Erde auferstehen. Alle Menschen werden im vollkommenen Alter von 30 Jahren auferstehen. Dies geschieht nach dem Vorbild Christi, der in diesem Alter den Tod besiegt hat.<sup>293</sup>

Die allgemeine Auferstehung ist Voraussetzung des Weltgerichts. Ohne dieses Ereignis könnten die bereits verstorbenen Menschen nicht vor den Richter treten. Die inhaltliche Verbindung von allgemeiner Auferstehung und Weltgericht macht das Auferstehungsmotiv zu einem essentiellen Bestandteil der Weltgerichtsdarstellung. Umso ungewöhnlicher erscheint das Fehlen dieses Motivs in der Darstellung in Bludesch.

Eine Anbringung der Auferstehung unter der zentralen Richterfigur ist aufgrund des Portals aus Platzgründen nicht möglich. Für gewöhnlich findet die Auferstehung im Zentrum unter der Deesis statt und zieht sich zu beiden Seiten, nach rechts und nach links, hin.

Die allgemeine Auferstehung wird im Weltgericht in Bludesch durch Christi Auferstehung sowie die dazugehörige *Noli me tangere*-Szene ersetzt. Inhaltlich gehören diese beiden Szenen allerdings zum Passionszyklus der Südwand und sind möglicherweise aus Platzmangel an die Westwand verlegt worden. Auch die Gestaltung des mauerfarbenen Hintergrunds dieser Szenen, im Gegensatz zu dem rötlichen Hintergrund der Weltgerichtsdarstellung, drückt die Zugehörigkeit zum Passionszyklus aus.

Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass die Szenen auch mit dem Weltgericht inhaltlich korrelieren, und daher möglicherweise mit Absicht diesen Platz einnehmen. Ohne Leiden und Tod Christi wäre eine Erlösung nicht möglich. Krinzinger-Humpeler schreibt hierzu:

*„So bilden diese Darstellungen inhaltlich das Ende der Passio einerseits und andererseits den verheißungsvollen Beginn, die Wurzel aus der das Ewige Leben erwachsen kann.“<sup>294</sup>*

---

<sup>293</sup> Mâle 1994, S. 330

<sup>294</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 218

Haben wir auf der linken Seite den Auferstehungs- und Erlösungsgedanken vertreten, so ist der rechte Bildteil einzig und allein den Verdammten und der Hölle gewidmet. Die Auferstehung wird hier in keinsten Weise thematisiert, obwohl sie schließlich auch für die Verdammten die Voraussetzung für das Weltgericht bedeutet und deshalb auch in den meisten Weltgerichtsbildern die rechte und die linke Seite gleichermaßen einnimmt.

#### **4.2.5.13 Die Laster**

In seinem Artikel „Lasterdarstellungen in der Monumentalkunst Frankreichs“ betont Bruno Boerner die wichtige Stellung dieses Sujets in der mittelalterlichen Kunst. Das Motiv wurde häufig, meist im Rahmen größerer Bildsysteme, dargestellt. Lasterbilder dienten als Identifikations- und Orientierungselemente. Als Negativbeispiele kam ihnen die Aufgabe zu, vor der Verdammnis zu warnen.<sup>295</sup>

In der Theologie bezeichnet der Begriff Sünde den absichtlichen Verstoß gegen den Willen Gottes.<sup>296</sup> „Die Wiederholung von Sünden“<sup>297</sup> aber auch die „Ursachen der Sünde“<sup>298</sup> sind die Laster. Der Gegensatz zu den Lastern sind die Tugenden. In den kirchlichen Schriften wurden verschiedenste Lasterkataloge aufgelistet. Durch den Einfluss von Gregor dem Großen verbreitete sich der Lasterbegriff über die gesamte Christenheit. Sein Lasterkanon besteht aus sieben Hauptsünden<sup>299</sup>: Stolz, Habsucht, Neid, Zorn, Unkeuschheit, Unmäßigkeit und Trägheit (*Superbia, Avaritia, Invidia, Ira, Luxuria, Gula und Acedia*).<sup>300</sup>

Im Mittelalter war die Laster- und Tugendlehre weit verbreitet, wobei aber besonders die Laster von Bedeutung waren. Diese knüpften eher an die Realität des menschlichen Daseins an und entsprachen mehr der Wirklichkeit.

---

<sup>295</sup> Boerner 2009, S. 65

<sup>296</sup> Ernst 2008, S. 13

<sup>297</sup> Ernst 2008, S. 13

<sup>298</sup> Kirschbaum 1994, LCI, Band III, S. 15

<sup>299</sup> Diese werden so bezeichnet, weil sie weitere Sünden bzw. Laster erzeugen. Vgl. Ernst 2008, S. 15

<sup>300</sup> Ernst 2008, S. 21

Die ideellen, kaum erreichbaren Ansprüche der Tugenden waren vorwiegend zur Bekämpfung der Laster relevant. Der hohe Realitätsbezug der Laster mag auch ein Grund sein, wieso deren Darstellung und die der Hölle immer weiterentwickelt und gepflegt wurde, während die Tugenden in den Hintergrund traten.<sup>301</sup>

Die früheste Tradition personifizierter Laster in der christlichen Kunst weisen Illustrationen zur *Psychomachia* des Prudentius auf. Das Werk aus dem frühen fünften Jahrhundert verfügte im Mittelalter über einen großen Bekanntheitsgrad und wurde häufig rezipiert. Es beschreibt den Kampf um die menschliche Seele sowie den Kampf der Seele an sich. Es ist dies ein Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Tugenden und Lastern. Die sich bekämpfenden Mächte werden als weibliche Figuren personifiziert. Die Erzählung endet in einem Sieg der Tugenden über die Laster.<sup>302</sup>

Es sind zahlreiche illustrierte Handschriften erhalten, die älteste davon aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 99). Wie im Text beschrieben, werden die Tugenden und Laster oft in klassischen Frauengewändern und unbewaffnet wiedergegeben. Durch ihr Handeln und ihr Verhalten werden sie charakterisiert. Es existieren aber auch Darstellungen, wie jene aus dem 9. Jahrhundert, die die Personifikationen bewaffnet und in römischen Rüstungen zeigt.<sup>303</sup>

Unabhängig von den Kampfesvorstellungen des Prudentius wurden Laster zunächst nicht als allegorische Personifikationen dargestellt, sondern als Sünder, die eine bestimmte Strafe zu erleiden haben.<sup>304</sup> Gemäß den Schriften der Theologen soll sich die Art der Strafe unmittelbar auf die begangene Sünde beziehen. In den romanischen Reliefs und Kapitellen in Frankreich erscheint *Luxuria* als Frau deren Brüste und Geschlechtsteile von Schlangen und Kröten angegriffen werden (Abb. 100). *Avaritia* wird als Mann personifiziert, der einen

---

<sup>301</sup> Gehrig 1993, S. 233-234

<sup>302</sup> Katzenellenbogen 1964, S. 1

<sup>303</sup> Katzenellenbogen 1964, S. 4-7

<sup>304</sup> Die Assoziation zwischen Sünden und Höllenstrafen tritt vor allem in den Visionsberichten deutlich zutage. In der *Visio Tugnaldi* wurde jeder Sünde ein klar abgegrenzter Ort in der Hölle zugewiesen. Die sieben Höllenstrafen analog zu den sieben Hauptsünden werden in der *Vision des Lazarus* beschrieben. Vgl. Gehrig 1993, S. 220



schweren Gelbeutel trägt oder um den Hals gehängt hat (Abb. 101).<sup>305</sup> In den Höllenbildern von Conques wird dem Lügner die Zunge geschabt und der *Superbia* in den Kopf gebissen.<sup>306</sup>

Immer wichtiger wurde bei der Charakterisierung der Laster die symbolhafte Verbindung zu Tieren. So wurden bestimmte Laster durch bestimmte Tiere verkörpert.<sup>307</sup>

Auch durch die Verwendung von genrehaften Alltagsszenen wurden die Laster wiedergegeben. Allerdings fehlten in diesem Zusammenhang anerkannte Attribute zur Unterscheidung der einzelnen Laster. So waren Tiere deutlicher einzuordnen und zu unterscheiden.<sup>308</sup> Auf die Darstellung der Tiere folgte das Motiv des personifizierten Lasters, das auf einem symbolischen Tier reitet.<sup>309</sup>

Die *Superbia* bildet laut Gregor dem Großen die Wurzel der Sünden, aus der die anderen Hauptsünden entspringen.<sup>310</sup> Auch von Thomas von Aquin wird dies in seiner *Summa theologica* bestätigt:

„In einer Art und Weise kann man die Hoffart als ein Hauptlaster ansehen; in einer anderen Art gesehen, ist sie eher die Königin und die Mutter aller Laster denn eine Hauptsünde zu nennen.“<sup>311</sup>

Im Streben des Menschen nach Gottähnlichkeit sieht er die Eigentümlichkeit dieser Sünde.<sup>312</sup> Der Hochmut wird daher meist als erstes Laster genannt. Auch in der Darstellung in Bludesch nimmt die *Superbia* (Abb. 77), wenn man von der Leserichtung ausgeht, den Anfang ein. Wie auch im Bludescher Weltgericht

---

<sup>305</sup> Katzenellenbogen 1964, S. 58

<sup>306</sup> Boerner 2009, S. 79

<sup>307</sup> Die Assoziation moralischer Eigenschaften mit Tieren erfolgte bereits sehr früh in den kirchlichen Schriften. Die Hauptquelle der christlich-symbolischen Naturgeschichte ist der *Physiologus*. Vgl. Gehrig 1993, S. 252-253

<sup>308</sup> Vgl. Kirschbaum 1994, LCI, Band III, S. 21

<sup>309</sup> Die literarische Quelle hierzu bildet die um 1330 geschriebene *Etymachia*, ein Teil des *Lumen animae*. Es wird verschiedenen Autoren zugeschrieben und beschreibt, wie die *Psychomachia* einen Kampf zwischen Lastern und Tugenden. Jedes Laster reitet auf einem bestimmten Tier und ist zusätzlich durch ein Tier auf seinem Helm, Schild und Mantel charakterisiert. Vgl. Kirschbaum 1994, LCI, Band III, S. 22

<sup>310</sup> Vgl. Esser 1991, S. 2

<sup>311</sup> Zit. nach Esser 1991, S. 137

<sup>312</sup> Vgl. Esser 1991, S. 137

wird sie meist als König mit Krone und Zepter wiedergegeben. Als weiteres Attribut hat der König auf manchen Darstellungen einen Adler in der Hand. Molsdorf führt als weiteres Sinnbild einen kopfüber von einem Turm oder Pferd stürzenden Mann an. Als Reittier der *Superbia* dient der Löwe.<sup>313</sup>

Allgemein ist es üblich, die *Luxuria* als weibliche Figur darzustellen. In Bludesch sind aber alle Lasterfiguren des obersten Registers durch Männer personifiziert. Dies ist, wie noch genauer erläutert werden wird, auf den Einfluss des Mysterienspiels, in dem nur männliche Schauspieler erlaubt waren, zurückzuführen.<sup>314</sup> Die Unkeuschheit wird oft durch eine nackte Frau charakterisiert, an deren Brüsten und Schoß Schlangen und Kröten<sup>315</sup> hängen. Diese Art der Personifikation integriert die Strafe, die die Wollust nach sich zieht.<sup>316</sup> Auch die Figur in Bludesch (Abb. 78), die zwar männlich und bekleidet ist, hat in jeder Hand eine Schlange als Attribut, die sie vor ihrer Brust hält. Die Schlange ist eines der wichtigsten Tiersymbole in der christlichen Mythologie. Als Verführerin Evas ist sie Mitbegründerin der Ursünde und somit Sinnbild der Sünde und des Todes.<sup>317</sup> Allgemein ist sie als Verkörperung des Bösen und des Teufels zu sehen. Ihre Identität als Teufel wird in der Johannesapokalypse aufgegriffen.<sup>318</sup> Die Schlange wird auch manchmal als Attribut der *Invidia* verwendet.

Die *Luxuria* wird auch durch das Bild eines Mannes und einer Frau, die sich umarmen und küssen, verdeutlicht. Daneben wird sie als Frau mit Spiegel und Zepter personifiziert. Als Reittier wird der Bock oder die Sau benutzt.<sup>319</sup>

Der Darstellungskonvention entsprechend ist die *Avaritia* in Bludesch (Abb. 79) mit dem Geldbeutel dargestellt. Auch die Kleider auf dem Arm der Figur sind Zeichen ihrer Habgier und ihres Geizes. Die Symbolik des Geldes reicht in die

---

<sup>313</sup> Molsdorf 1994, S. 223

<sup>314</sup> Vgl. Kapitel 4.2.7

<sup>315</sup> Die Kröte gilt als Teufels- und Hexensymbol und steht unter dem Zeichen der Wollust und des Geizes. Vgl. hierzu Esser 1991, S. 131

<sup>316</sup> Molsdorf 1994, S. 221

<sup>317</sup> Esser 1991, S. 131

<sup>318</sup> „Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen.“ (Offb 12,9)

<sup>319</sup> Molsdorf 1994, S. 221-222

christliche Überlieferung zurück. Als Lohn für seinen Verrat erhält Judas dreißig Silberlinge. Seine Habsucht und sein Geiz führen zu Christi Kreuzigung. Er wird somit zur Verkörperung des sündhaften schlechten Menschen. Wie Judas nützt den Verdammten ihr Geld nichts in der Hölle. Sie werden von ihrem Laster eingeholt und bestraft.<sup>320</sup>

Selten ist bei der Darstellung der *Avaritia* eine Dohle als Attribut angeführt. Als Reittiere kommen die Kröte, der Dachs, der Maulwurf oder der Affe in Betracht.<sup>321</sup>

Die an die *Avaritia* angrenzende Figur (Abb. 80) ist weitaus schwerer zu deuten. Ihr einziges Attribut ist das kleine Tier, das sie mit beiden Armen an die Brust gedrückt hält. Dieses ist nicht eindeutig identifizierbar, weist aber Ähnlichkeiten mit einem Hund oder einem Schwein auf. Geht man davon aus, dass es sich um ein Hündchen handelt, könnte die Figur als *Ira* identifiziert werden. Neben dem Hund führt Molsdorf die Eule, den Igel oder den Hahn als Attribute der *Ira* an. Als ihre Reittiere gelten der Eber, der Leopard oder der Bär. In manchen Darstellungen wird der Zorn auch als eine Person gezeigt, die sich selbst oder einen anderen ersticht. Giotto charakterisiert in der Arenakapelle dieses Laster als Frau, die ihr Gewand zerreißt.<sup>322</sup>

Die Darstellung der *Gula* in Bludesch (Abb. 81) lässt auf den ersten Blick erkennen, wessen sie angeklagt ist. Der von dem kleinen Teufel nachgefüllte Becher ist Zeichen ihrer Unmäßigkeit und Trunksucht. Die durch die Profildarstellung hervorgehobene große Nase ist ebenso Indiz für den maßlosen Alkoholkonsum. Nicht nur dem Trunk, auch dem übermäßigen Einverleiben von Speisen ist die *Gula* verfallen. Die Figur in Bludesch lässt einen leichten Bauchansatz vermuten. In manchen Darstellungen wird die *Gula* auch mit einem gebratenen Hahn<sup>323</sup> oder einem gebratenen Pfau<sup>324</sup> gezeigt, um

---

<sup>320</sup> Esser 1991, S. 135

<sup>321</sup> Molsdorf 1994, S. 220

<sup>322</sup> Molsdorf 1994, S. 222-223

<sup>323</sup> Molsdorf 1994, S. 221

<sup>324</sup> Vgl. auch Gehrig 1993, S. 267

deren Völlerei zum Ausdruck zu bringen. Als Reittier dient das Schwein, der Wolf oder ein Fuchs, der eine Gans in der Schnauze trägt.<sup>325</sup>

Die sechste Figur in der Lasterreihe des oberen Registers (Abb. 82) ist zugleich die erste, die vom Höllenschlund verschlungen wird. Sie ist am schwierigsten zu deuten, da sie keinerlei Attribute bei sich trägt. Wenn die Deutung der anderen Figuren zutreffend ist, könnte diese Figur als *Invidia* oder *Acedia* identifiziert werden. Zieht man die Annahme von Madritsch in Betracht, derzufolge es sich bei der nackten weiblichen Figur (Abb. 85) im mittleren Register um *Acedia* handelt, so kann es sich bei der sechsten Figur des oberen Registers nur um *Invidia* handeln.<sup>326</sup>

Wie für *Luxuria* wird auch für *Invidia* die Schlange als Attribut verwendet. Giotto charakterisiert den Neid als Frau mit Fledermausohren und Krallen an den Fingern. Sie hält einen Beutel in der Hand, während aus ihrem Mund eine Schlange hervorkriecht. Gelegentlich wird der Habicht oder der Skorpion als Attribut für die *Invidia* verwendet. Als Reittier gilt ein Hund mit einem Knochen im Maul, seltener ein Drache.<sup>327</sup>

Die Lasterreihe des oberen Registers ist somit zu Ende. Aus welchem Grund nur sechs der sieben Hauptlaster in dieser Gruppe gezeigt werden, ist nicht zu beantworten. Möglicherweise befindet sich eines der Laster bereits im Höllenschlund. Denkbar wäre aber auch die Annahme, dass sich die unter diesem Register dargestellte nackte Frau (Abb. 85) mit dem Zweizack, die auf einem Teufel reitet, als siebtes Laster identifizieren lässt. Unwahrscheinlich ist jedenfalls die Deutung Krinzinger-Humpelers, die diese Gestalt als Koboldfrau, die eine Anhöhe herunterrutscht, beschreibt.<sup>328</sup> Deutet man den kegelförmigen Gegenstand, den die Frau in der Hand hält als Spinnrocken, so könnte man diese Figur auch, wie Madritsch in ihrem Artikel schreibt, als *Acedia* deuten.<sup>329</sup> Molsdorf erwähnt als Personifikation der Trägheit eine Frau, der ein

---

<sup>325</sup> Molsdorf 1994, S. 221

<sup>326</sup> Madritsch 2007, S. 2

<sup>327</sup> Molsdorf 1994, S. 220

<sup>328</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 218

<sup>329</sup> Madritsch 2007, S. 2

Spinnrocken im Arm ruht.<sup>330</sup> Die Identifikation dieser Frau mit *Acedia* würde jedoch die Frage aufwerfen, aus welchem Grund diese als einzige weibliche Gestalt, und nicht in der Reihe der übrigen Laster dargestellt ist. Zudem deckt sich ihre Nacktheit nicht mit diesem Deutungsversuch. Durchaus plausibel erscheint die Annahme Krumpöcks, wonach es sich bei dieser Figur um die sündige Ehefrau handelt. Laut Krumpöck charakterisiert das Gebände im Haar der Frau diese als verheiratet. Auch die Spindel könnte als Indiz für ihren Ehebund gesehen werden. Ihre Nacktheit könnte somit als Anspielung auf ihre Untreue gedeutet werden.<sup>331</sup>

Neben der Personifikation der Frau mit Spinnrocken wird die *Acedia* auch als Mann, der schläft, während sich die Ochsen von seinem Pflug entfernen, gezeigt. Gelegentlich erhält die Trägheit eine Eule als Attribut, als ihr Reittier gilt der Esel.<sup>332</sup>

#### **4.2.6 Der Einfluss des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels auf die Darstellung**

Die Darstellung der personifizierten Laster stellt eine ikonographische Besonderheit dar. Da keine regionalen Vergleichsbeispiele für dieses Motiv zu finden sind, ist mit einer Beeinflussung aus einem anderen Bereich zu rechnen. Krumpöck verweist auf den Einfluss des mittelalterlichen Mysterienspiels: *„In diesem bildnerischen Dokument agieren die ‚Mitspieler‘ mit der unbeabsichtigten Komik eines naiven Volksstücks vor imaginärem Publikum.“*<sup>333</sup>

Die Bestätigung für die Einflussnahme des Dramas auf die Darstellung in Bludesch erhält Krumpöck von Greisenegger<sup>334</sup>, der sich mit dem Realismus des religiösen Theaters im Mittelalter auseinandergesetzt hat.<sup>335</sup>

---

<sup>330</sup> Molsdorf 1994, S. 222

<sup>331</sup> Krumpöck 1992, S. 205

<sup>332</sup> Molsdorf 1994, S. 222

<sup>333</sup> Krumpöck 1992, S. 222

<sup>334</sup> Wie Krumpöck angibt, bestätigt Greisenegger ihre These für Bludesch in einem persönlichen Gespräch, obwohl er einer allgemeinen Ableitung der bildenden Kunst vom Drama skeptisch gegenübersteht und die Ähnlichkeiten auf die gemeinsamen Wurzeln religiöser Quellen zurückführt. Vgl. Krumpöck 1992, S. 222

<sup>335</sup> Vgl. hierzu Greisenegger W.: Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, Wien 1978

In zahlreichen Beispielen der französischen Plastik tauchen einzelne Lasterpersonifikationen auf, die denen in Bludesch ähnlich sind. Das Motiv der mit Schlangen behangenen *Luxuria* ist beispielsweise in Autun (Abb. 100) und Charlieu vertreten. Der Geizige ist ebenfalls in Autun (Abb. 101), Amiens und Chartres an seinem Geldbeutel zu erkennen. Dennoch fehlen in diesen Kunstwerken die übrigen Sünden mit ihren Attributen.<sup>336</sup>

Die volkstümliche Kostümierung der Figuren sowie ihre karikaturistisch anmutende Mimik erinnern an die bildliche Wiedergabe einer theatralischen Aufführung. Die Tatsache, dass sämtliche Laster im Gerichtsbild durch männliche Figuren verkörpert werden, wie es den Gepflogenheiten des mittelalterlichen Theaters entsprach<sup>337</sup>, spricht ebenso für die Annahme einer Beeinflussung aus diesem Bereich.<sup>338</sup> Es wäre denkbar, dass der Künstler auf das Theater als Inspirationsquelle zurückgegriffen hat, weil ihm keine geeigneten Vorlagen aus der bildenden Kunst zur Verfügung standen. Dies würde auch die stilistischen Differenzen der sehr provinziell dargestellten Lasterpersonifikationen zu den übrigen Figuren erklären. Möglicherweise sind die restlichen Figuren des Gerichtsbildes nach bildlichen Vorlagen entstanden.<sup>339</sup>

Beim Drama des Mittelalters wird zwischen geistlichen und weltlichen Spielen unterschieden. Die bedeutendsten Formen des geistlichen Dramas sind das Weltgerichtsspiel und das Oster- und Passionsspiel. Die Weltgerichtsspiele werden zu den eschatologischen Spielen gezählt, also jener Gattung von Spielen, die sich mit den letzten Dingen befassen. Drei Arten von eschatologischen Spielen werden unterschieden: die Spiele vom Jüngsten Tag, die Antichrist- und die Zehnjungfrauenspiele. Der noch erhaltene Bestand an Texten, die größtenteils dem deutschen Sprachraum entstammen, lässt auf eine große Beliebtheit solcher Spiele schließen. Allein in der Schweiz haben

---

<sup>336</sup> Vgl. Krumpöck 1992, S. 223

<sup>337</sup> Weibliche Figuren wurden stets von Männern dargestellt. Da geistliches Schauspiel im weiteren Sinn als ein Teil des Gottesdienstes aufgefasst wurde, waren Frauen von der Teilnahme ausgeschlossen. Vgl. Achmüller 1996, S. 43

<sup>338</sup> Krumpöck 1992, S. 223

<sup>339</sup> Krumpöck 1992, S. 206

sich vier Weltgerichtsspiele, zwei Antichristspiele und ein Zehnjungfrauenspiel erhalten.<sup>340</sup>

Es wurde lange Zeit angenommen, dass sich der ausgesprochene Realismus in der Kunst des Spätmittelalters durch den Einfluss der Mysterienspiele erklären ließe.<sup>341</sup> Die mittelalterliche Kunst wurde dadurch zum Abbild eines Bühnenbildes erklärt. Ernst Grube sprach sich dezidiert gegen diese Annahme eines einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses aus. Er führte die Gemeinsamkeiten auf gemeinsame Grundlagen von Kunst und Drama zurück. Die Ausbildung der Ikonographie erfolgte, so Grube, in einer Zeit, in der das geistliche Schauspiel keine Rolle gespielt hatte. Sladeczek schließt sich in seinem Artikel „Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters“ Grubes Annahme an, betont jedoch den gegenseitigen Austausch beider Kunstrichtungen.<sup>342</sup>

Es ist keineswegs verwunderlich, dass viele Gemeinsamkeiten zwischen der dramatischen und der bildenden Kunst existieren. Diese sind, wie Dorothea Freise bemerkt, auf den gemeinsamen Gegenstand der Darstellung sowie den damit zusammenhängenden schriftlichen Vorlagen zu erklären.<sup>343</sup> Die Erklärung der Gemeinsamkeiten aufgrund derselben Quellen schließt eine gegenseitige Beeinflussung nicht aus. Laut Freise wurden in den Spielen durchaus Anleihen an den ikonographischen Traditionen und Konventionen der bildenden Kunst gemacht. Diese stellten konkrete und anschauliche Vorstellungen zur Verfügung, die dem breiten Publikum zugänglich waren.<sup>344</sup>

Natürlich sollten die Spiele ebenso eine didaktische Wirkung auf das Publikum ausüben wie die Bilder. Es wurden daher auch dieselben Mittel verwendet um diese Wirkung zu erzielen. Ebenso wie in der bildenden Kunst wurde in den Weltgerichtsspielen der Dualismus von Gut und Böse hervorgehoben und in verstärkter Form dargestellt. Achmüller erwähnt in diesem Zusammenhang die

---

<sup>340</sup> Sladeczek 1993, S. 358

<sup>341</sup> Für diese These war besonders Émile Mâle ausschlaggebend.

<sup>342</sup> Sladeczek 1993, S. 367-368

<sup>343</sup> Freise 2002, S. 497

<sup>344</sup> Freise 2002, S. 497

extreme Schwarz-Weiß-Malerei, welche die Schlechten mit schlechten Eigenschaften und die Guten mit Guten überlud.<sup>345</sup> Verstärkt wurde diese Polarität wie in der bildenden Kunst durch den visuellen Kontrast, der dem Guten körperliche Schönheit verleiht und das Schlechte lächerlich und hässlich darstellt.

Die Wirkungsabsicht des geistlichen Schauspiels im Mittelalter vergleicht Sladeczek mit jener einer dramatisierenden Predigt, die durch rhetorische und gestikulierende Untermalungen ihre Wirkung entfaltet. Vor allem diese betonte Gestik wurde von der bildenden Kunst aufgenommen, um dramatische Zusammenhänge hervorzuheben.<sup>346</sup>

Der Dualismus von Gut und Böse fand auch in der Musik Ausdruck und entspricht der Vorstellung von himmlischer und teuflischer Musik. Die himmlische Musik ist die der Engel, die durch die Bibel legitimiert und zum Maßstab für die Kirchenmusik erhoben wurde. Die höllischen Klänge wurden der weltlichen Tanzmusik entnommen. Die weltlichen Freuden von Musik und Tanz sind Ausdruck von Lust und Verführung und sind mit *Luxuria* in Verbindung zu setzen.<sup>347</sup> Esser schreibt hierzu:

*„Die Fiktion von der Musik der Hölle äußert sich in ohrenbetäubendem Lärm, in dem Zerrklänge, Disharmonien, Gebrüll, Hohngelächter, Peitschenschläge, Wehklagen, Kettenrasseln und vieles mehr das menschliche Ohr in entsetzlicher Weise traktiert.“<sup>348</sup>*

In den Höllenszenen der geistlichen Spiele werden neben visuellen Mitteln wie etwa hässlichen abstoßenden Masken, auch akustische Effekte verwendet, um die angsteinflößende Wirkung zu verstärken. Um das Publikum bei Laune zu halten, wurde nach immer neueren, ausgefalleneren Darbietungen gestrebt. Aufwendige Maschinerien, wie beispielsweise feuerspeiende Drachen, wurden eingesetzt.<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> Achmüller 1996, S. 52

<sup>346</sup> Sladeczek 1993, S. 357

<sup>347</sup> Esser 1991, S. 138

<sup>348</sup> Esser 1991, S. 138

<sup>349</sup> Sladeczek 1993, S. 362



Die akustische Disharmonie der Höllenklänge sowie die harmonische Himmelmusik hat sich im Gerichtsbild auf das visuelle Medium übertragen und kommt auch hier als wesentliches Ausdrucksmittel zur Geltung.<sup>350</sup> Auch das Kettengerassel und das Hohngelächter sind beim Anblick der Höllenseite von Bludesch gut vorstellbar.

Wie in den Weltgerichtsdarstellungen gezeigt, konnten sich die adeligen und geistlichen Persönlichkeiten ihres Heils nicht sicher sein und landeten auch in den Höllenszenen der Spiele in der ewigen Verdammnis. Zudem bot sich so die Gelegenheit, das ohnehin nicht sehr große Vertrauen in die hochgestellten Persönlichkeiten zur Schau zu stellen. Der Text aus einem in Freiberg in Sachsen aufgeführten Osterspiel gibt auch für das Gerichtsbild in Bludesch eine zutreffende Beschreibung ab:

*„So nu der iüngste tag heraner kam / hat man die obgenanten Herrn und Fürsten / Babst / Soldan / Cardinal / Bischoff / Keyser / und Könige / alle zum Teuffel in die Helle / mit einer langen grossen ketten umbringet / gefüret / und ist Christus mit wenig seiner auserwelten gen himel gefaren.“<sup>351</sup>*

Auch in den Weltgerichtsdramen erscheint Petrus als Anführer der Seligen.<sup>352</sup> Der Eingang der Hölle wurde durch das Maul eines Ungeheuers dargestellt, dessen Oberkiefer nach oben gezogen werden konnte, damit die Schauspieler ein- und aus gehen konnten.<sup>353</sup>

In einem Innsbrucker Fronleichnamsspiel aus dem 14. Jahrhundert ist überliefert, dass die Hauptsünden näher spezifiziert sind und für jede ein Beispiel angeführt wird.<sup>354</sup> Reuschel beschreibt den Auftritt der Laster folgendermaßen: nach gemeinsamem Wehklagen der Seelen tritt ein Vertreter jeder Sünde der Reihe nach einzeln auf. Zuerst kommt der Hoffärtige, dann der

---

<sup>350</sup> Vgl. Kapitel 4.2.6

<sup>351</sup> Zit. nach Sladeczek 1993, S. 362-363

<sup>352</sup> Krumpöck 1992, S. 242

<sup>353</sup> Achmüller 1996, S. 64

<sup>354</sup> Reuschel 1906, S. 142

Habsüchtige, die Unkeuschheit, die „*erklärt sie sei ein minnigliches Weib gewesen; oberhalb des Gürtels sei sie halb bloss gegangen, sodass sich nicht eine kleine Maus hätte in ihrem Busen verbergen können.*“<sup>355</sup> Gefolgt wird sie vom Zornigen, dem Schlemmer „*mit einer drastischen Schilderung seines irdischen Treibens und mit einer Verfluchung des Weines.*“<sup>356</sup> Zu guter Letzt kommen der Gehässige und der Träge.<sup>357</sup>

Abschließend kann gesagt werden, dass im Mittelalter wahrscheinlich ein gegenseitiger Austausch zwischen bildender und dramatischer Kunst existiert hat. Die immer wieder neu und aufwändig gestalteten Mysterienspiele waren eine Inspirationsquelle für die bildenden Künstler. So konnten ikonographische Neuheiten hervorgebracht werden, die, wie Reuschel am Beispiel des Teufels, der an einem Balken im Höllenrachen festgebunden ist, zeigt, auf das geistliche Schauspiel zurückzuführen sind.<sup>358</sup>

Es kann also vermutet werden, dass, wie Krumpöck betont, die geistlichen Spiele unmittelbaren Einfluss auf die Malerei in Bludesch genommen haben.<sup>359</sup>

#### **4.2.7 Der Dualismus von Gut und Böse als wesentliches Prinzip des Weltgerichts**

Das grundlegende Prinzip der Weltgerichtsdarstellungen besteht im Dualismus von Gut und Böse. Die Künstler verwenden verschiedenste Mittel um diesen Gegensatz zu verdeutlichen und hervorzuheben. Sie verbildlichen somit den Kerngedanken der Weltgerichts-idee an sich, der sich in der moralischen Selektion von Gut und Böse zeigt. Bereits in der Genesis liegt dieses dualistische Prinzip verankert: „*Gott sah, dass das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis.*“ (Gen 1, 4) Übertragen auf das moralische Handeln des Menschen entspricht dieser kosmische Vorgang den Tugenden und den Lastern.<sup>360</sup>

---

<sup>355</sup> Reuschel 1906, S. 139-140

<sup>356</sup> Reuschel 1906 S. 140

<sup>357</sup> Vgl. Reuschel 1906 S. 139-140/Vgl. hierzu auch Krumpöck 1992, S. 242

<sup>358</sup> Vgl. Reuschel 1906, S. 206/Vgl. Kapitel 4.2.5.11

<sup>359</sup> Krumpöck 1992, S. 245

<sup>360</sup> Vgl. Esser 1991, S. 35

Ihren bildlichen Ausdruck findet das Gute im Hellen, Weißen, Schönen und Reinen. Demgegenüber steht das Schwarze, Hässliche und Befleckte. Das Gute strebt nach oben, zum Himmel. Die Unterwelt verkörpert das Reich des Bösen. In der waagrechten Ausrichtung der Weltgerichtsdarstellung findet das Gute seinen Platz zur Rechten Christi, das Böse befindet sich links.<sup>361</sup>

Dem ästhetischen Bewusstsein des Menschen entspricht die Verbindung einer moralischen und optischen Wertung. Dementsprechend ist die moralische Gesinnung der Figuren in den Darstellungen an der ästhetischen Erscheinung ablesbar. Der Gegensatz von Gut und Böse wird durch visuelle Mittel verdeutlicht. So entsprechen beispielsweise die das Gute verkörpernden Engel dem Schönheitsideal, wohingegen die bösen Mächte wie Teufel und Dämonen absolut abstoßend und hässlich erscheinen.<sup>362</sup>

Die chaotische Atmosphäre der Höllenseite sowie die missgestalteten Figuren sollen verdeutlichen, dass *„die Sünde die Deformation eines von Gott geschaffenen und daher an sich guten Aktes ist“*.<sup>363</sup> Die Reinheit der Seele der Gerechten spiegelt sich visuell in der harmonischen ordentlichen Gestaltung der Seite des Paradieses. Der sündigen Seele entspricht das Chaos und die Unordnung der Verdammtenseite.

Das Ordnungssystem ist, wie Reudenbach betont, bei der Verbildlichung eines himmlischen Heilsraumes von Bedeutung. Im Tympanon von Sainte-Foy in Conques (Abb. 30) aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts wird die Gegensätzlichkeit der beiden Seiten augenscheinlich. Der Seite der Erlösten liegt eine klare Ordnung zugrunde: die Figuren sind der Größe nach aufgereiht. Unter dem Zug der Seligen sehen wir einen Dreiecksgiebel, dem eine Arkadenfolge mit sechs Bögen untergeordnet ist. Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um die Himmelsstadt. Die Heiligen sind paarweise unter den Bögen angeordnet. Es ergibt sich ein rhythmischer und gefestigter Eindruck. Auf der Seite der Verdammten hingegen herrscht völlige Unruhe. Auch wenn

---

<sup>361</sup> Esser 1991, S. 34

<sup>362</sup> Esser, S. 36

<sup>363</sup> Boerner 2009, S. 84

der Dreiecksgiebel hier fortgeführt wird, so herrscht darunter doch vollkommenes Chaos. Die Ordnung und Harmonie verweist auf den Heilsraum und kontrastiert das Chaos auf der Seite der Hölle.<sup>364</sup>

In Bludesch wird also der Heilsraum durch das Einfügen kosmischer Symbolik und durch eine harmonische Aufreihung der Figuren konstruiert. Zusätzlich werden hier als Andeutung des himmlischen Jerusalem Elemente einer Architektur gezeigt. Vergleichen wir hier die Seite der Seligen mit jener der Verdammten, ist der Gegensatz von Ordnung und Chaos nicht so extrem wie es in Sainte-Foy in Conques der Fall ist. Auch auf der Seite der Verdammten scheinen einige Figuren durchaus in einer Reihe angeordnet zu sein. Durch die vielen Figuren und deren Bewegungen wirkt die Höllenseite dennoch chaotisch. Dies zeigt sich besonders im Vergleich zu den ruhigen affektlosen Figuren der Seligen. Der karikaturistisch anmutende Ausdruck einiger Verdammter verstärkt die chaotische Wirkung und steht im Kontrast zur Eleganz und Schönlinigkeit der Auserwählten. Während die Seligen ruhige und harmonische Frisuren tragen, stehen die Haare der Verdammten vom Kopf weg, als ob sie von einem Gegenwind oder einem Sturm bewegt wären. Die eleganten langen Kleider der Seligen lassen die Wirkung der entblößten Verdammten stärker hervortreten.

Auf allen Darstellungen ist die Seite des Paradieses farbloser, eintöniger und weniger phantasievoll gestaltet als die Höllenseite. Das mag daran liegen, dass die Schilderung von Qualen und Leid wesentlich einfacher und eindringlicher ist als die Beschreibung höchster Seligkeit.<sup>365</sup> Auch kann der Betrachter das Leid besser mit seiner Lebenswirklichkeit verknüpfen als den Zustand der Seligkeit.

Dante schildert in seiner *Göttlichen Komödie* die Qualen der Verdammten im Detail und mit viel Phantasie, wohingegen er die Freuden des Paradieses knapp umreißt. Schopenhauer bemerkt hierzu:

*„Woher anders hat Dante den Stoff zu seiner Hölle genommen, als aus unserer wirklichen Welt? Als er hingegen an die Aufgabe kam, den*

---

<sup>364</sup> Reudenbach 1998, S. 635-636

<sup>365</sup> Vgl. Finger 1992, S. 94

*Himmel und seine Freuden zu schildern, da hatte er eine unüberwindliche Schwierigkeit vor sich, weil eben unsere wirkliche Welt kein Material hierzu bietet.*<sup>366</sup>

Welche Dominanz die Seite der Verdammten in Bludesch gegenüber jener der Seligen einnimmt, ist an verschiedenen Merkmalen ablesbar: Zum einen sind die Verdammten eindeutig in der Überzahl. Die Schilderung der Höllenseite erstreckt sich über drei Register, während den Seligen nur ein Bildfeld zur Verfügung steht. Ist das Paradies, vor dessen Tor sich die Seligen befinden, durch die Architektur der himmlischen Stadt nur angedeutet, so erfahren wir auf der gegenüberliegenden Seite die Realität der Hölle selbst.

#### **4.2.8 Ikonographische Bezüge**

Die vom Kopf abstehenden Haare sowie die karikaturhaften Züge der personifizierten Laster in Bludesch erinnern an Motive in der Szene der Dornenkrönung (Abb. 102) des Waltersburger Meisters in Waltersburg.<sup>367</sup> In dieser Darstellung sind die in breiten Strähnen abstehenden Haare des rechten Schergen besonders auffällig. Allgemein scheint der Darstellung der Folterknechte etwas Karikaturistisches anzuhängen, was auch bereits im Graduale von Katharinental bei der Enthauptung des Johannes (Abb. 103) zu bemerken ist. Krumpöck sieht in der Verwendung solcher Stilmittel eine allgemeine Kennzeichnung negativer Charaktere.<sup>368</sup>

Ebenfalls zu Berge stehende Haare charakterisieren die Teufel im *Perikopenbuch Heinrich II.* (Abb. 20 und 21) sowie in der *Bamberger Apokalypse* (Abb. 22). Auch hier sind sie eindeutiges Mittel der Degradierung. Wie bereits erwähnt wurde, handelt es sich hierbei um den karolingisch-ottonischen Teufelstypus mit dem „Höllenhaar“.<sup>369</sup> Möglicherweise wurde diese Art der Darstellung der Haare auf die Lasterdarstellung in Bludesch übertragen, um diese als böse zu kennzeichnen.

---

<sup>366</sup> Zit. nach Finger 1992, S. 94-95

<sup>367</sup> Raimann 1985, S. 45

<sup>368</sup> Krumpöck 1992, S. 238

<sup>369</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.11

Auch andere Motive in Bludesch erinnern an Darstellungen, die in der Reichenau entstanden sind. Schon in Burgfelden (Abb. 24 und 25) taucht Petrus mit dem Schlüssel auf. Es ist aber besonders die Seite der Verdammten, die Parallelen zu Bludesch aufweist. Das Motiv der an den Hälsen mit einem Strick zusammengebundenen Verdammten taucht bereits in Burgfelden (Abb. 104) auf; hier wird noch nicht nach Ständen unterschieden. Die Figuren sind dichter gedrängt als jene in Bludesch (Abb. 105). Der große Dämon, der am Strick die Schar in die Verdammnis zerrt, findet sich in beiden Darstellungen (Abb. 104 und 105). Auch das Motiv des kleinen Höllenschergen in Bludesch, der mit seinem Zweizack die Schar von hinten anschiebt (Abb. 105), verweist auf Burgfelden (Abb. 104).

Wie Krumpöck bemerkt, zeigt der ikonographische Vergleich mit Burgfelden eine bewusste Übernahme romanischer Traditionen in Bludesch.<sup>370</sup>

Als Vergleichsbeispiel und mögliche Einflussquelle für die Darstellung der Verdammten in Bludesch führt Krinzinger-Humpeler das Tympanon des Portals der Freiburger Turmvorhalle (Abb. 106) an.<sup>371</sup> Im späten 13. Jahrhundert entstanden, zeigt das Relief die Verdammten, die gefesselt in den Höllenrachen gezogen werden. Die hintersten Figuren sind an ihren Hälsen zusammengebunden. Die erste Figur, die ins Höllenmaul einziehen muss, ist ein König. Ihm wird von einem Teufel die Krone abgenommen. Gefolgt wird er von einem Bischof, einem Papst und weiteren Verdammten. Unter ihnen sind unter anderem eine Frau mit Geldsack sowie ein Mann mit Geldsack und Dolch. Der Versuch von Münzel, bestimmte Figuren als Lasterpersonifikationen zu identifizieren ist für Morsch nicht überzeugend.<sup>372</sup> Im Gegensatz zu den Verdammten in Burgfelden ist hier, wie in Bludesch, eine deutliche Kennzeichnung der Stände zu sehen. Die Figuren sind nicht mehr so dicht gedrängt. Auch der Höllenrachen ist hier, wenn auch kleiner als in Bludesch, vertreten.

---

<sup>370</sup> Krumpöck 1992, S. 219

<sup>371</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 221

<sup>372</sup> Morsch 2001, S. 133

Krinzinger-Humpeler sieht im Schema der Gerichtsdarstellung in Freiburg eine ähnliche Einteilung wie in Bludesch.<sup>373</sup> Da in Freiburg gänzlich andere Bildmotive wie etwa die Auferstehung, Kreuzigung und das Aposteltribunal miteinbezogen werden, kann jedoch nicht von einer ähnlichen Anordnung gesprochen werden. Auch die Dreiecksform des Tympanons führt zu einer anderen Einteilung des Bildfeldes als es in Bludesch der Fall ist.

Krumpöck verweist auf ikonographische sowie stilistische Parallelen zum Gerichtsbild in Dättlikon (Abb. 107) im Kanton Zürich.<sup>374</sup> Der Deesis von etwa 1320, die jener von Bludesch ähnlich sieht, schloss sich einst auf der Seite der Verdammten der Höllenrachen an. Auf der östlichen Seite wurde das Reich der Seligen geschildert.<sup>375</sup>

Eine auffallende ikonographische Ähnlichkeit zu Bludesch ist in einer Darstellung auf *der Folie 46v* (Abb. 108) im *Codex cremifanensis 243* des Benediktinerstifts Kremsmünster zu verzeichnen. In dieser Darstellung sieht man eine Gruppe von Verdammten, die von einem Teufel an einer Kette, die sie um die Hälse tragen, in den Höllenrachen gezerrt wird. Die Gruppe, unter der sich ein König, ein Ritter und kirchliche Würdenträger befinden, wird bereits vom Schlund des Ungeheuers umschlossen. In Bludesch (Abb. 105) wird die Kette durch einen Strick ersetzt. Auch die Teufel im Codex erinnern an Bludesch. Es ist jedoch besonders das Rind, das der ritterlich gekleidete Verdammte auf seinem Rücken trägt, welches unmittelbar mit Bludesch korrespondiert.

Die Darstellung der Hölle im *Hortus deliciarum* der Herrard von Landsberg (Abb. 97) ist sehr detailreich und konfrontiert den Betrachter mit zahlreichen grausamen Strafen. Die gesamte Darstellung ist mit züngelnden Flammen versehen und in vier waagrechte Register unterteilt. Im zweiten Register von unten (Abb. 109) werden die Verdammten von teuflischen Helfern in zwei große

---

<sup>373</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 221

<sup>374</sup> Krumpöck 1992, S. 220

<sup>375</sup> Vgl. Gubler 1986, S. 16/Vgl. hierzu auch Michler 1992, S. 36

Kessel<sup>376</sup> geworfen, unter denen das Feuer lodert. Als Aufhängung dient der obere Rahmen des Registers. Leider ist in Bludesch das unterste Register (Abb. 110) der Höllenseite nahezu zerstört. Die übriggebliebenen Elemente lassen jedoch eine Nähe zur Höllendarstellung im *Hortus deliciarum* vermuten (Vgl. Abb. 109 und 110). Das Aufhängen des Kessels am oberen Registerabschluss wird hier ebenso gezeigt wie das lodernde Feuer und die züngelnden Flammen.

Es kann der Schluss gezogen werden, dass es sich beim Maler des Gerichtsbildes in Bludesch um einen Künstler aus dem angrenzenden süddeutschen Kulturraum handelt, oder aber, wie Krinzinger-Humpeler vermutet, um einen Einheimischen, der sich an allgemeinen Vorbildern jener Zeit, oder auch an einem Vorlagebuch orientierte. Besonders die Darstellung der Seligen lässt Krinzinger-Humpeler an eine Vorlage denken, wohingegen sie die Höllendarstellung als „rustikal dilettantisch“<sup>377</sup> bezeichnet.<sup>378</sup>

Krumpöck vermutet drei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten hinter der Kirchengemäldeausmalung in Bludesch.<sup>379</sup> Für die Gestaltung der Westwand zieht sie ein Atelier aus dem Bodenseeraum in Betracht. Sie räumt die Möglichkeit ein, dass ein Gehilfe mit dilettantischem Formenvokabular für die personifizierten Laster der Höllenseite verantwortlich war. Allerdings besteht für sie kein Zweifel für den Einfluss der geistlichen Mysterienspiele auf die Darstellung dieses Motivs.<sup>380</sup>

#### 4.2.9 Zur Funktion des Weltgerichtsbildes

Bei der Betrachtung des Weltgerichts in Bludesch kann man umgehend die Botschaft des Bildes erkennen. Auf den mittelalterlichen Betrachter, für den das Weltgericht ein wesentlicher Teil des Glaubens bedeutete, muss diese

---

<sup>376</sup> Laut Gillen ist ein Kessel mit Juden und einer mit Kriegern gefüllt. Vgl. Gillen 1931, S. 31

<sup>377</sup> Krinzinger-Humpeler 1966, S. 222

<sup>378</sup> Krinzinger-Humpelers Meinung nach wurde in diesem Fall das Kunstgut zwar aufgenommen, aber teilweise nicht richtig verarbeitet. Vgl. Krinzinger-Humpeler 1966, S. 222

<sup>379</sup> Für das Figurenideal sieht sie die Kunst des Bodenseegebiets, insbesondere die Konstanzer Malerei des Jahrhundertbeginns als Inspirationsquelle. Vgl. hierzu Krumpöck 1992, S. 231

<sup>380</sup> Krumpöck 1992, S. 231



Botschaft wohl einen großen Einfluss gehabt haben. In aller Deutlichkeit wird im Weltgericht in Bludesch dargelegt, welche Sünden und Laster der Mensch zu unterlassen hat, und welche Konsequenzen diese nach sich ziehen. Eine solch deutliche Schilderung der einzelnen Laster ist keineswegs in allen Weltgerichtsdarstellungen anzutreffen. In Damüls beispielsweise wird zwar auch die Schar der Verdammten gezeigt, die vom Höllenrachen verschlungen werden, einzelne Sünden werden jedoch nicht thematisiert. In Bludesch werden durch das Einfügen der personifizierten Laster und der symbolischen Darstellung des Viehraubs konkrete Sünden angesprochen. Der Betrachter wird dadurch direkt angesprochen indem ein Bezug zu seiner Lebenswirklichkeit hergestellt wird. In diesem Zusammenhang kann hier von einer gezielten Funktionalisierung des Bildes gesprochen werden.

Allgemein ist die Funktion des Weltgerichtsbildes als theologisch und belehrend zu bezeichnen. Es zielt auf alle Betrachter gleichermaßen ab und versucht so, den theologischen Inhalt zu übermitteln. Diese didaktische Funktion ist ein Merkmal christlicher, insbesondere mittelalterlicher Bildwerke. Der Ausspruch Gregor I. hebt den didaktischen Charakter der Kunst hervor: *„damit die des Lesens Unkundigen wenigstens durch des Anblick der Wände lesen sollten, was sie nicht in den Büchern zu lesen vermögen.“*<sup>381</sup>

Beim Weltgericht tritt neben der belehrenden Funktion speziell der mahnende und abschreckende Aspekt in den Vordergrund.

Im Weltgerichtportal von Autun (Abb. 29) werden, wie in Bludesch, die zu unterlassenden Sünden konkret angesprochen, indem Lasterpersonifikationen eingefügt werden. Unter anderem wäre da *Luxuria* (Abb. 100), die typischerweise mit Schlangen an den Brüsten gezeigt wird. Auf der Abtrennung zwischen der Auferstehung der Seligen und deren Einzug ins Paradies wird die Intention des Bildes, den Betrachter zu einem sündenfreien tugendhaften Leben anzutreiben, schriftlich formuliert und ins Bild integriert<sup>382</sup>: *„Wer immer sich nicht von einem gottlosen Leben (impia vita) verführen lässt, wird auf solche Weise*

---

<sup>381</sup> Zit. nach Vorgrimler 1993, S. 360

<sup>382</sup> Vgl. Boerner 2009, S. 74-75

*auferstehen, und das Licht des Tages wird ihm immer scheinen.*<sup>383</sup> Auf der Seite der Verdammten wird dezidiert auf das Dargestellte als mögliche zukünftige Realität für die Sünder verwiesen: *„Schrecken erfasse jene, die weltlicher Irrtum in Banden hält. Denn diese grausigen Bilder zeigen, was ihr Schicksal sein wird.*<sup>384</sup> Hier wird zum einen mit der Hoffnung auf das Paradies geworben, andererseits wird durch die Schreckensbilder und Lasterpersonifikationen eine eindeutige Warnung vor dem lasterhaften Leben ausgesprochen und Furcht erzeugt.<sup>385</sup> Auch im Weltgerichtsportal von Conques wird die didaktische Absicht durch Text verstärkt. Unter dem Bild des Paradieses heißt es: *„Ihr Sünder, ändert euer Leben! Ansonsten sollt ihr wissen, dass euch ein strenges Gericht erwartet!*<sup>386</sup> Indem das Bild in detaillierter Weise die Bestrafung zeigt, die die einzelnen Sünden nach sich ziehen, spricht es gezielt den sündigen Betrachter an.

Wie groß die Ängste des mittelalterlichen Menschen angesichts der Darstellung des Jüngsten Gerichts waren, erläutert Peter Dinzelbacher in seinem Buch *„Angst im Mittelalter“*. Diese Ängste sind allein schon an ihren Folgen zu messen: diese bestanden unter anderem aus ungeheuren Spenden, die die Gläubigen den Geistlichen für Gebete zugunsten ihres Seelenheils und das Heil der Verstorbenen zukommen ließen. Als Beispiel für die eschatologischen Ängste der Menschen angesichts der bildenden Kunst führt Dinzelbacher eine Ballade François Villons an, die dieser auf Bitten seiner Mutter als Gebet niederschrieb:

*„Femme je suis povrette et ancienne,  
 Qui riens ne sçai; oncques lettre ne lus.  
 Au moustier voy dont suis paroissienne  
 Paradis paint, ou sont harpes et lus,  
 Et ung enfer ou dampnez sont boullus:  
 L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.*<sup>387</sup>

<sup>383</sup> Zit. nach Boerner 2009, S. 74-75

<sup>384</sup> Zit. nach Christe 2001, S. 125

<sup>385</sup> Vgl. Boerner 2009, S. 74-75

<sup>386</sup> Zit. nach Christe 2001, S. 117

<sup>387</sup> Zit. nach Dinzelbacher 1996, S. 269 (*„Ich bin eine arme alte Frau, die nichts weiß und nicht lesen kann. Im Münster, zu dessen Pfarre ich gehöre, sehe ich das Paradies gemalt, wo Harfen und Lauten sind, und eine Hölle, wo die Verdammten gekocht werden: das eine macht mir Furcht, das andere Freude und Entzücken.“*)

Allgemein ist die Wirkung von Bildern auf die Gefühlswelt mittelalterlicher Menschen als sehr stark zu bezeichnen. Nicht nur Gefühle wie Angst, sondern häufig auch positive Gefühle wurden hervorgerufen. Dinzelbacher hat hierzu biographische und autobiographische Quellen untersucht und darin Beschreibungen von Freude, Liebe und Mitleid als häufigste emotionale Reaktionen bei der Betrachtung von Bildern gefunden. Die Gefühlsregungen waren teilweise so stark, dass sie bis zur Ekstase reichten.<sup>388</sup>

Auch Thomas Lentes hat historische Zeugnisse untersucht und ordnet diese einer „Kultur des Sehens“ zu, „die ihr gesamtes Denken, ihre Religiosität ebenso wie ihren Gefühlsapparat und die ethische Verfasstheit des Menschen über das Sehen innerer und äußerer Bilder bestimmt.“<sup>389</sup>

Die Bilder des Jüngsten Gerichts mussten, mehr noch als andere Bilder, die Gefühlswelt der Menschen anregen, denn diese hatten ohnehin schon eine außerordentliche Angst vor ihrem Schicksal nach dem Tod. Ebenso hatten sie große Hoffnungen, zu den Auserwählten zu gehören. Angst im Sinne von Gottesfurcht bedeutete in den kirchlichen Schriften nichts Negatives, sondern wurde als Tugend angesehen. Tatsache ist, dass die Angst der Menschen im Katholizismus eine wesentliche Rolle spielte und natürlich auch von den Herrschenden, allen voran der Kirche, als Instrument der Macht benutzt wurde. Die Höllendrohungen der Geistlichen sind ähnlich elterlicher Drohungen mit Ungeheuern, gab der Pariser Bischof Wilhelm von Auvergne offen zu. Die Angst ist schon an den zahlreichen Riten zur Dämonenabwehr, angefangen beim Kreuzzeichen und dem Weihwasser, über Prozessionen und Beschwörungsformeln, bis hin zu den Reliquien ablesbar.<sup>390</sup> Der Psychologe und Pfarrer Oskar Pfister schrieb 1944 nach der Behandlung psychopathischer Gläubiger über den Katholizismus:

*„Die öffentliche und private Religiosität ist dermaßen durchsetzt von Angst, Vorstellungen und Symbolhandlungen, die aus der Angst geboren sind und sie beschwichtigen sollen, dass man zunächst auf den*

---

<sup>388</sup> Vgl. hierzu Dinzelbacher 2002, S.305

<sup>389</sup> Lentes 2002, S. 191

<sup>390</sup> Dinzelbacher 1996, S. 17

*Gedanken kommen möchte, es gebe für den Katholizismus überhaupt kein anderes Problem, als dasjenige der Angst.*<sup>391</sup>

Diese Aussage ist wohl für den Katholizismus des Mittelalters umso zutreffender.

Ein wichtiges Kriterium für ein Bild ist es nicht nur eine momentane emotionale Reaktion hervorzurufen, sondern auch sich im Geist des Betrachters einzuprägen und einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Der Grad der Einprägbarkeit eines Bildes hängt wiederum von dessen emotionaler Qualität ab.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> Pfister 1975, S. 232

<sup>392</sup> Vgl. Boerner 2009, S. 76

## 5 Schlussbemerkung

Dass die Funktion des Weltgerichtsbildes seine formale Struktur mitgestaltet, ist an den vorgestellten Beispielen, insbesondere an jenem von Bludesch, erkennbar. Die Verschiebung der religiösen und moralischen Vorstellungen hat eine veränderte Form des Bildes zur Folge. Dies kann an der ikonographischen Entwicklung des Motivs abgelesen werden.

Durch die Analyse der formalen Struktur des Weltgerichtsbildes in Bludesch lassen sich Rückschlüsse auf dessen Funktion ziehen. Die Dominanz der Höllenseite, die Präsentation der Realität der Hölle selbst und das Anführen konkreter Laster weist auf eine abschreckende Funktion hin. Die formale Struktur bezeugt die Absicht das moralische Gewissen und Handeln des Betrachters zu beeinflussen, indem es ihm die zwei Möglichkeiten im Jenseits, nämlich das Eingehen ins Himmelreich oder die Verdammung in die Hölle, vor Augen führt. Einer gemalten Predigt gleich, erstreckt sich das Bild über die gesamte Westwand und nimmt so, von allen Darstellungen in der St. Nikolauskirche, die mit Abstand größte Fläche ein. Durch die Anbringung am Ein- und Ausgangsbereich der Kirche wird das Weltgericht vor dem Verlassen der Kirche als letzte Darstellung vom Betrachter erblickt und vermag so in dessen Bewusstsein einzudringen und sich ihm einzuprägen.

Im Mittelalter veränderte sich das religiöse Denken maßgeblich. Die Menschen begannen zunehmend über ihr Schicksal nach dem Tod nachzudenken. Das Konzept des Fegefeuers wurde eingeführt und verlieh der Kirche zusätzliche Macht über die Gläubigen. Diese Macht beinhaltet den materiellen Vorteil, den die Kirche durch das Verbreiten von religiöser Furcht und Hoffnung besonders nutzen konnte. Der einträgliche Ablasshandel basierte unmittelbar auf den Jenseitshoffnungen und vielmehr noch auf den Jenseitsängsten der Gläubigen. Das Weltgerichtsbild war, wie kein anderes religiöses Bildthema, dazu geeignet Gefühlsregungen solcher Art hervorzurufen und die Menschen nachhaltig zu beeinflussen. Durch die unmittelbare Konfrontation mit Geschehnissen, die

jeden Menschen im Jenseits erwarteten, fühlten sich die Christen direkt und individuell von diesem Bildthema angesprochen.

Das Weltgerichtsbild ist jedoch weit mehr als ein Mittel zur Abschreckung. Es ist ein Versuch, eine Antwort auf eine der essentiellsten Fragen des menschlichen Daseins in eine bildliche Form zu bringen. Es ist dies die Frage nach dem Jenseits: Was geschieht mit uns Menschen nach unserem Tod? Was wird aus der Menschheit und der gesamten Welt am Ende der Zeit? Die Idee des Weltgerichts bringt Antworten auf diese Frage in ein Schema, das im Weltgerichtsbild seine bildliche Entsprechung findet und so übermittelt werden kann. Mit dem Konzept eines Gerichts am Ende der Zeiten ist nicht nur Angst verbunden. Für den Menschen liegt in einer solchen Vorstellung ein großes Potential der Hoffnung. In einer Welt voller Ungerechtigkeit sorgt das Gericht letzten Endes für ausgleichende Gerechtigkeit. Trost und Hoffnung liegt vor allem in der Vorstellung vom Paradies, denn dort wird Gott, „[...] *bei ihnen sein. Er wird alle Tränen von ihren Augen abwischen: Der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage, kein Mühsal.*“ (Offb. 21,3-4)

Das Element der Gerechtigkeit wird im Bild durch die Scheidung von Gut und Böse zum Ausdruck gebracht. Die Teilung in diese zwei dualistischen Pole bedeutet das wesentliche Prinzip der Darstellung und bedingt so deren Grundschema. Einzelne Elemente, die auf verschiedenste Einflussbereiche zurückzuführen sind, werden im Laufe der Zeit in dieses Grundschema eingefügt. Um gewisse Ideen hervorzuheben, werden diese Einzelmotive umgeformt, weggelassen oder durch neue ersetzt. Auch der Darstellung in Bludesch liegt dieses Schema zugrunde.

Wie ein Vergleich mit anderen Darstellungen gezeigt hat, wird im Weltgericht in Bludesch mit durchaus gebräuchlichen Mitteln ein Heilsraum sowie ein Reich der Verdammnis konstruiert. Besonders eindrücklich wirken diese beiden Räume durch die Hervorhebung ihrer Gegensätzlichkeit. Der geordneten Harmonie der Seite der Seligen und des Paradieses steht der bewegte, vielfigurige und chaotische Ausdruck der Höllenseite entgegen. Durch das Anbringen von Architektur wird das *himmlische Jerusalem* angedeutet, dessen

Eingangstor von Petrus geöffnet wird. Zur Verstärkung der transzendenten und kosmischen Atmosphäre sowie zur Konstruktion des Heilsraums wird über den Seligen ein Fries mit konzentrischen Kreisen eingefügt, deren Deutung als kosmische und religiöse Symbole am Vergleich mit anderen Beispielen unterstützt werden konnte. Dennoch ist auch die Verwendung dieses Kreisfrieses als Dekorationselement nicht auszuschließen.

Eindrucksvoll und ausführlich wird auf der entgegengesetzten Seite das Reich der Verdammnis in drei Registern geschildert. Die zahlreichen Teufelsfiguren, die die Verdammten in die Hölle zerrren und stoßen, machen jede Hoffnung auf ein Entkommen zunichte. Welche Konsequenzen ein lasterhaftes Leben nach sich ziehen kann, wird durch die Anbringung des zähnefletschenden Höllenrachens, des sengenden Feuers und des Höllenkessels in aller Deutlichkeit vor Augen geführt.

Regionale Vergleichsbeispiele für die, aus ikonographischer Sicht besonders interessanten, Lasterdarstellungen sind, besonders in Bereich der Wandmalerei, schwer zu finden. Der Einfluss des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels auf viele Darstellungen des Mittelalters wird von vielen Autoren angenommen und kann auch für das Weltgericht in Bludesch vermutet werden.

## **6 Literaturverzeichnis**

### **Achmüller 1996**

Margit Achmüller, Das geistliche Schauspiel im Mittelalter. Entwicklung, Aufführungspraktiken, Bühne, Kostüme, Spielgemeinschaften, phil. Dipl. (ms.), Innsbruck 1996.

### **Altendorf 1994**

Hans-Dietrich Altendorf, Die Entstehung des theologischen Höllenbildes in der Alten Kirche, in: Peter Jezler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer (Kat. Ausst., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, 1994) Zürich 1994, S. 27-32.

### **Ammann 1983**

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar, Dehio-Handbuch, Vorarlberg, bearbeitet von Gert Ammann u.a., Wien 1983.

### **Ariès 1980**

Philippe Ariès, Die Geschichte des Todes, München 1980.

### **Bauz 1886**

Joseph Bauz, Weltgericht und Weltende, Mainz 1886.

### **Belting 1996**

Hans Belting, Das Werk im Kontext, in: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1996, S. 223-240.

### **Berger 2006**

Klaus Berger, Bilder des Himmels. Die Geschichte des Jenseits von der Bibel bis zur Gegenwart, Freiburg im Breisgau/Wien 2006.

### **Betz 2000**

Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Band 3, Tübingen 2000.

### **Boerner 2009**

Bruno Boerner, Lasterdarstellungen in der mittelalterlichen Monumentalkunst Frankreichs, in: Christoph Flüeler/Martin Rohde (Hg.), Laster im Mittelalter, Scrinium Friburgense, Band 23, Berlin/New York 2009, S. 65-104.



**Brenk 1966**

Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wiener Byzantinische Studien III, Wien 1966.

**Butzkamm 2006**

Aloys Butzkamm, Faszination Ikonen, Paderborn 2006.

**Carrozzi 1996**

Claude Carrozzi, Weltuntergang und Seelenheil. Apokalyptische Visionen im Mittelalter, Frankfurt am Main 1996.

**Charpentier 1983**

Etienne Charpentier, Führer durch das Neue Testament, Düsseldorf 1983.

**Charpentier 1984**

Etienne Charpentier, Führer durch das Alte Testament, Düsseldorf 1984.

**Christe 2001**

Yves Christe, Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001.

**Daley 1986**

Brian Daley, Eschatologie . In der Schrift und Patristik, Handbuch der Dogmengeschichte, Band IV, Freiburg/Basel/Wien 1986.

**Dinzelbacher 1996**

Peter Dinzelbacher, Die Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn 1996.

**Dinzelbacher 1999**

Peter Dinzelbacher, Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg im Breisgau 1999

**Dinzelbacher 2002**

Peter Dinzelbacher: Religiöses Erleben vor Bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters, in: Klaus Schreiner (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 299-330.

**Ernst 2008**

Michael Ernst, Sünde, in: Thomas Haberstatter (Hg), Sünde. Süße Laster – Lässliche Moral in der bildenden Kunst (Kat. Ausst., Residentgalerie Salzburg, 2008) Salzburg 2008, S. 13-39.

**Esser 1991**

Dorothee Esser, "Ubique diabolus - der Teufel ist überall". Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts, Erlanger Studien, Band 87, Erlangen 1991.

**Exner 2007**

Matthias Exner, Das Bildprogramm der Klosterkirche im historischen Kontext, in: Jürg Goll u.a., Münstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche, München 2007, S. 83-109.

**Finger 1992**

Inge Finger, Die Darstellung des Jüngsten Gerichts in Tirol, phil. Diss (ms.), Innsbruck 1992.

**Finkenzeller 1995**

Josef Finkenzeller, Eschatologie, in: Wolfgang Beinert, Glaubenszugänge. Lehrbuch der katholischen Dogmatik, Band 3, Paderborn 1995.

**Freise 2002**

Dorothea Freise, Geistliche Spiele in der Stadt des Mittelalters. Frankfurt-Friedberg- Alsfeld, Göttingen 2002.

**Gehring 1993**

Betina Gehring, Ikonographie eines Weltgerichts der 'Arte delle Alpi'.- Der Freskenzyklus vom Ende des Quattrocento aus dem Santuario von Montegrazie/Imperia, Frankfurt am Main 1993.

**Gillen 1931**

Otto Gillen, Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrard von Landsberg, Berlin 1931.

**Grötecke 1997**

Iris Grötecke, Das Bild des Jüngsten Gerichts. Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz, Worms 1997.

**Gubler 1986**

Hans Martin Gubler, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Band VIII, Basel 1986.

**Haas 1983**

Roland Haas, Gotik in Vorarlberg, Dipl. (ms.), Wien 1983.

**Halbfas 2001**

Hubertus Halbfas (Hg.), Die Bibel, kommentiert und erschlossen von Hubertus Halbfas, Düsseldorf 2001.

**Hardt 2009**

Manfred Hardt, Nachwort, in: Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Frankfurt am Main/Leipzig 2009.

**Hecht 1979**

Josef und Konrad Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, Sigmaringen 1979.

**Hemleben 1972**

Johannes Hemleben, Johannes der Evangelist, Reinbek bei Hamburg 1972.

**Henggeler 1961**

Rudolph Henggeler, Geschichte der stiftseinsiedlichen Propstei St. Gerold, in: Montfort 13, Heft 1/2, 1961.

**Herrmann 2003**

Uwe Herrmann, Zwischen Hölle und Paradies. Todes- und Jenseitsvorstellungen in den Weltreligionen, Gütersloh 2003.

**Hickisch 2009**

Gundula Hickisch, Romanische Weltgerichts-Tympana als Medien (ausgewählte Beispiel in Frankreich), Dipl. (ms.), Wien 2009.

**Ihm 1960**

Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, 4. Band, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Wiesbaden 1960.

**Jezler 1994**

Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – Eine Einführung, in: Peter Jezler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer (Kat. Ausst., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, 1994) Zürich 1994, S. 13-26.

**Jussel 2008**

Guntram Jussel, Nikolauskirche in Bludesch-Zitz: zwischen Archäologie und Geschichte, in: Montfort, 60. Jahrgang, Heft 3, 2008, S. 182-221.

**Katzenellenbogen 1964**

Adolf Katzenellenbogen, Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century, New York 1964.

**Klein 1985**

Peter K. Klein, Zum Weltgerichtsbild der Reichenau. in: Katharina Bierbrauer u.a. (Hg.), Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250, Festschrift für Florentine Mütterich zum 70. Geburtstag, München 1985, S. 107-124.

**Knöpfli 1961**

Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraums. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Band 1, Konstanz/Lindau 1961.

**Köhler 1996**

Joachim Köhler, Wider den Mißbrauch von Bildern des Glaubens. Beobachtungen des Historikers zur Instrumentalisierung von Bildern, in: Albert Biesinger/Michael Kessler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer, Tübingen 1996, 75-105.

**Körkel-Hinkfoth 1993**

Regine Körkel-Hinkfoth, Sinnbild des Jüngsten Gerichts – Darstellung der Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen am Basler Münster, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 44. Jahrgang, Heft 3, Bern 1993, S. 309-322.

**Krinzinger-Humpeler 1966**

Ursula Krinzinger-Humpeler, Die gotischen Fresken der Filialkirche St. Nikolaus zu Bludesch-Zitz, in: Montfort, 18. Jahrgang, Heft 2, 1966, S. 215–222.

**Krumpöck 1992**

Ilse Krumpöck, Studien zur Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Vorarlberg, Diss. (ms.), Wien 1992.

**Künstle 1991**

Karl Künstle, Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1, Köln 1991, S. 64-80.

**Le Goff 1984**

Jacques Le Goff, Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984.

**Lentes 2002**

Thomas Lentes, Inneres Auge, äusserer Blick und heilige Schau, in: Klaus Schreiner (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 179-215.

**Madritsch 2007**

Renate Madritsch, Viel zu wenig beachtet!, in: Vorarlberger Kirchenblatt. 8. April 2007.

**Mâle 1994**

Émile Mâle, Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Stuttgart/Zürich 1994.

**Michler 1992**

Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992.

**Milošević 1963**

Desanka Milošević, Das Jüngste Gericht. Recklinghausen 1963.

**Morsch 2001**

Dieter Morsch, Die Portalhalle im Freiburger Münsterturm, Münster 2001.

**Niehr 1996**

Herbert Niehr, Himmel, Hölle, Fegefeuer. Die biblischen Grundlagen, in: Albert Biesinger/Michael Kessler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer, Tübingen 1996, S. 55-74.

**Nocke 2000**

Franz-Josef Nocke, Eschatologie, in: Theodor Schneider(Hg), Handbuch der Dogmatik, Band 2, Düsseldorf 2000.

**Nocke 2005**

Franz-Josef Nocke, Eschatologie, Düsseldorf 2005.

**Oswald 1931**

Erich Oswald, Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst, Berlin 1931.

**Pfister 1975**

Oskar Pfister, Das Christentum und die Angst, Olten/Freiburg im Breisgau 1975.

**Raimann 1985**

Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis/Mustér 1985.

**Reudenbach 1998**

Bruno Reudenbach, Heilsräume. Die künstlerische Vergegenwärtigung des Jenseits im Mittelalter, in: Jan A. Aertensen/Andreas Speer (Hg.), Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, Miscellanea Mediaevalia, Band 25, Berlin/New York 1998, S. 628-640.

**Reuschel 1906**

Karl Reuschel, Deutsche Weltgerichtsspiele des Mittelalters, in: Teutonia, IV/4, 1906.

**Schild 1988**

Wolfgang Schild, Gott als Richter, in: Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild (Hg.), Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988, S. 44-80.

**Schreiner 1983**

Rupert Schreiner, Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtsikonographie, München 1983.

**Sennhauser-Girard 1993**

Marèse Sennhauser-Girard, Die früheste Weltgerichtsdarstellung – Die Klosterkirche St. Johann in Müstair, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 44. Jahrgang, Heft 3, Bern 1993, S. 295-307.

**Sladeczek 1993**

Franz-Josef Sladeczek, Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und der Bildenden Kunst des Mittelalters. Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 44. Jahrgang, Heft 3, Bern 1993, S. 56-71.

**Spahr 1978**

Kolumban Spahr, Vorromanik und Romanik, in: Vorarlberger Landesmuseum Bregenz (Hg.), Kunst und Kultur von der Steinzeit zur Gegenwart (Kat. Ausst., Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 1978) Bregenz 1978, S. 59-63.

**Sydow 1990**

Wilhelm Sydow, Frühmittelalterliche Kirchen Vorarlbergs, in: Montfort, Jg. 42, Heft 1, 1990, S. 9-18.

**Ulmer 1930**

Andreas Ulmer, Die St. Nikolauskirche in Zitz, Oberdorf von Bludesch, in: Alemania, 4. Jahrgang, Heft 4, 1930, S. 182–192.

**Urbach 2001**

Dorothee Urbach, Weltgericht und städtische Selbstdarstellung. Das Wandgemälde am Triumphbogen des Ulmer Münsters, phil. Diss. (ms.), Freiburg im Breisgau 2001.

**Vorgrimler 1993**

Herbert Vorgrimler, Geschichte der Hölle, München 1993.

**Voss 1884**

Georg Voss, Das Jüngste Gericht in der Bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung, Leipzig 1884.

**Zlatohlávek 2001**

Martin Zlatohlávek, Das Urbild des Jüngsten Gerichts: Auserwählte und Verdammte, in: Martin Zlatohlávek/ Christian Rätsch/ Claudia Müller-Ebeling, Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde, Düsseldorf/Zürich 2001, S.

**Zuffi 2004**

Stefano Zuffi (Hg.), Engel, Dämonen und phantastische Wesen. Bildlexikon der Kunst, Band 6, Berlin 2004.

**Lexika und Handbücher****Becker 1992**

Udo Becker, Lexikon der Symbole, Freiburg/Basel/Wien 1992.

**Chapeaurouge 2001**

Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 2001.

**Forstner 1977**

Dorothea Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck 1977.

**Kirschbaum 1994, LCI**

Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1-8, Freiburg im Breisgau 1994.

**Molsdorf 1994**

Wilhelm Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Graz 1984.

**Schiller 1990**

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 5: Die Apokalypse des Johannes, Textteil, Gütersloh 1990.

**Restaurierberichte****Berzobohaty 1998**

Peter Berzobohaty, Bludesch-Zitz, Filialkirche St. Nikolaus, Restaurierbericht, Wien 17. 9. 1998.

**Bizzarri 2006**

Claudio Bizzarri, Bludesch, Kirche St. Nikolaus. Innenrestaurierung 2004-2005, Restaurierbericht, Fohnsdorf 2006.

## Quellenschriften

### **Bardenhewer 1916, Augustinus, *De Civitate Dei***

Augustinus, *De Civitate Dei*, in: Otto Bardenhewer u.a. (Hg.), Bibliothek der Kirchenväter. Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, 3. Band, Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat, Kempten/München 1916.

### **Hoffmann 1961, Thomas von Aquin, *Summa Theologica***

Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, Band 36: Die letzten Dinge, kommentiert von Adolf Hoffmann, Heidelberg 1961.

### **Schneemelcher 1971**

Wilhelm Schneemelcher (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band 2, Apostolische Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen 1971.

### **Katholische Bibelanstalt 1980, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift**

Katholische Bibelanstalt, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel, Stuttgart 1980.

## Weiterführende Literatur

Wolfgang Greisenegger, Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, Wien 1978.

Guntram Jussel, Dorfbuch Bludesch. Von den Rätoromanen zur II. Republik. Geschichte und Gegenwart einer Walgaugemeinde, Bludesch 1994.

Guntram Jussel, Denkmäler und Kirchen Bludesch. Nikolauskirche, Jakobskirche, Bergöntzleorgel, Bludesch 2008.

Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraums. Vom späten 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert, Band 2, Konstanz/Lindau 1969.

Gert Ammann, Die Bildende Kunst der Gotik, in: Ilg, Karl (Hg.): Landes- und Volkskunde Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs, Innsbruck/München 1967, S. 58–104.

Andreas Ulmer, Gotteshäuser Vorarlbergs in Wort und Bild, Dornbirn 1934.

Gerhard Wanner, Mittelalterliche Holzkirchen in Vorarlberg, in: Montfort, Jg. 17, H. 4, 1965, S. 398–413.



## 7 Abbildungsverzeichnis

<b>Abb. 1:</b>	Blick auf das Weltgericht an der Westwand, St. Nikolaus Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 2:</b>	Die Parabel der Schafe und Böcke, römischer Sarkophagdeckel, Metropolitan Museum of Art, New York, 3. Jh
<b>Abb. 3:</b>	Apsismosaik von Fundi, Rekonstruktion nach Ihm (oben) und Engemann (unten)
<b>Abb. 4:</b>	Die Parabel der Schafe und Böcke, Mosaik, S. Apollinare Nuovo, Ravenna, erste Hälfte 6. Jh.
<b>Abb. 5:</b>	Die Parabel der Schafe und Böcke, Stuttgart-Psalter, fol. 6v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830
<b>Abb. 6:</b>	Das Jüngste Gericht, Würzburg-Erbracher-Psalter folio 204r, Universitätsbibliothek München, erste Hälfte 13. Jh.
<b>Abb. 7:</b>	Jüngstes Gericht mit Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen, Galluspforte, Basler Münster, 1150/1170
<b>Abb. 8:</b>	Sarkophag des Bischofs Anglibertus, Jouarre, Krypta, Ende 7. Jh.
<b>Abb. 9:</b>	Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 10:</b>	Der Weltenrichter in der Mandorla thronend und von Engelscharen umgeben, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 11:</b>	Engel mit Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 12:</b>	Engel mit Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 13:</b>	Auferstehung der Toten, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 14:</b>	„Das Einrollen des Himmels“, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.
<b>Abb. 15:</b>	Utrecht-Psalter, fol. 5r, Universitätsbibliothek Utrecht, um 820/30
<b>Abb. 16:</b>	Utrecht-Psalter, fol. 90r, Universitätsbibliothek Utrecht, um 820/30
<b>Abb. 17:</b>	Stuttgart-Psalter, fol. 9v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830
<b>Abb. 18:</b>	Höllenfahrt, Stuttgart-Psalter, fol. 29v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830
<b>Abb. 19:</b>	Jüngstes Gericht, Elfenbeintafel, Victoria und Albert Museum, London, frühes 9. Jh.
<b>Abb. 20:</b>	Weltgericht, Perikopenbuch Heinrich II., fol. 201v, Staatsbibliothek München, Anfang 11. Jh.
<b>Abb. 21:</b>	Auferstehung, Perikopenbuch Heinrich II., fol. 201v, Staatsbibliothek, München, Anfang 11. Jh.
<b>Abb. 22:</b>	Weltgericht mit Auferstehung, Bamberger Apokalypse, fol. 53r, Staatliche Bibliothek Bamberg, Anfang 11. Jh.
<b>Abb. 23:</b>	Lektionar des Bernulph, fol. 41v, Erzbischöfliches Museum, Utrecht, zweite Hälfte 11. Jh.
<b>Abb. 24:</b>	Detail aus dem Jüngsten Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, spätes 11. Jh.
<b>Abb. 25:</b>	Jüngstes Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, Zeichnung nach Hecht
<b>Abb. 26:</b>	Jüngstes Gericht, Außenwand der Westapsis, St. Georg, Reichenau-Oberzell, frühes 12. Jh.
<b>Abb. 27:</b>	Jüngstes Gericht, St. Georg, Reichenau-Oberzell, Zeichnung nach Hecht
<b>Abb. 28:</b>	Weltgericht, Tympanon, Südportal, Abteikirche St. Pierre, Beaulieu-sur-Dordogne, um 1130/40
<b>Abb. 29:</b>	Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130
<b>Abb. 30:</b>	Weltgericht, Tympanon, Sainte-Foy, Conques, zweites Viertel 12. Jh.
<b>Abb. 31:</b>	Seelenwaage, Detail aus dem Weltgericht, Saint Lazare, Autun, um 1130
<b>Abb. 32:</b>	Seelenwaage, Detail aus dem Weltgericht, Sainte-Foy, Conques, erste Hälfte 12. Jh.
<b>Abb. 33:</b>	Weltgericht, Tympanon, St. Denis, Paris, um 1140
<b>Abb. 34:</b>	Weltgericht, Tympanon, Notre-Dame, Chartres, 1210-1215
<b>Abb. 35:</b>	Weltgericht, Tympanon, Notre-Dame, Paris, 1225-30

<b>Abb. 36:</b>	Weltgericht, Tympanon, Fürstenportal, Dom Sankt Peter und Sankt Georg, Bamberg, um 1235
<b>Abb. 37:</b>	Weltgericht, Ms. Grec 74, fol. 51v, 11. Jh.
<b>Abb. 38:</b>	St. Nikolauskirche, Bludesch, Blick von (Nord-)Westen
<b>Abb. 39:</b>	Gemauerter Turmhelm, St. Nikolaus, Bludesch, Beginn 14. Jh.
<b>Abb. 40:</b>	Grundriss der St. Nikolauskirche, Bludesch
<b>Abb.41:</b>	Bildprogramm der Nord- und Ostwand nach Bizzarri, St. Nikolaus, Bludesch
<b>Abb.42:</b>	Bildprogramm der Süd- und Westwand nach Bizzarri, St. Nikolaus, Bludesch
<b>Abb. 43:</b>	Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch
<b>Abb. 44:</b>	Verkündigung, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb.45:</b>	Reise nach Betlehem, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 46:</b>	Triumphbogen, St. Nikolaus, Bludesch, (während der Restaurierung von Bizzarri)
<b>Abb. 47:</b>	Drapierung, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb.48:</b>	Apostel und Lamm Gottes, Apsis, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 49:</b>	Südwand St. Nikolaus, Bludesch (während der Restaurierung von Bizzarri)
<b>Abb.50:</b>	Ungeklärte Szene, Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh. (während der Restaurierung von Bizzarri)
<b>Abb.51:</b>	Ungeklärte Szenen (links: Tod Johannes des Täufers?, rechts: Tratschende Frauen oder Sünderpaar?), Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 52:</b>	Tratschende Frauen, St. Georg, Reichenau-Oberzell, 14. Jh.
<b>Abb. 53:</b>	Peccatores mundi, Codex cremifanensis 234, fol. 42v, Stiftsbibliothek, Kremsmünster, um 1340
<b>Abb. 54:</b>	Dornenkrönung, Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh. (während der Restaurierung von Bizzarri)
<b>Abb. 55:</b>	Christus wird ans Kreuz genagelt, Südwand St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 56:</b>	Kreuzabnahme und Grablegung Christi, Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 57:</b>	Auferstehung und Noli me tangere, Westwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 58:</b>	Schar der Seligen, Pfarrkirche St. Viktor, Viktorsberg, um 1400
<b>Abb.59:</b>	Weltgericht, Chor, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb.60:</b>	Richtender Christus, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb.61:</b>	Die Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb. 62:</b>	Detail: Die Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb.63:</b>	Der Höllenrachen, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb. 64:</b>	Detail: Michael mit der Seelenwaage, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.
<b>Abb. 65:</b>	Weltgericht, Chorbogen, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.
<b>Abb. 66:</b>	Weltenrichter, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.
<b>Abb. 67:</b>	Auferstehung der Toten und Chor der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.
<b>Abb. 68:</b>	Die Verdammten werden in den Höllenrachen gezerrt, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.
<b>Abb. 69:</b>	Höllendrache, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.
<b>Abb. 70:</b>	Weltgericht, Westwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 71:</b>	Deesis, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 72:</b>	Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 73:</b>	Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 74:</b>	Petrus entsperrt das Tor zur himmlischen Stadt, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

<b>Abb. 75:</b>	Die Verdammten werden in die Hölle getrieben, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 76:</b>	Die Laster werden in die Hölle getrieben, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 77:</b>	Laster ( <i>Superbia</i> ), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 78:</b>	Laster ( <i>Luxuria</i> ), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 79:</b>	Laster ( <i>Avaritia</i> ), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 80:</b>	Laster ( <i>Ira?</i> ), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 81:</b>	Laster ( <i>Gula</i> ), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 82:</b>	Laster (?), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 83:</b>	Höllendrachen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 84:</b>	Verdammte, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 85:</b>	Teufel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 86:</b>	Höllenkessel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 87:</b>	Fries mit konzentrischen Kreisen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 88:</b>	Waltensburger Meister, Engel einer Verkündigungsdarstellung, Chorbogenwand, evangelische Kirche, Casti, 1330/40
<b>Abb. 89:</b>	Kreis, Detail aus der Verkündigungsdarstellung, evangelische Kirche, Casti, 1330/40
<b>Abb. 90:</b>	Kreis, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 91:</b>	Sonnen- und Mondallegorie, Angera, Rocco dei Borromeo, Wandmalerei, erstes Viertel 14. Jh.
<b>Abb. 92:</b>	Botticelli, Dante und Beatrice am Beginn ihrer gemeinsamen Himmelsreise am Mond, Zeichnung, um 1480
<b>Abb. 93:</b>	Schöpfung, Missale aus St. Michael, Hildesheim, fol. 10v, Bibliothek Freiherr zu Fürstenburg, um 1160
<b>Abb. 94:</b>	H. Schedel, Der erste Schöpfungstag, Weltchronik, erschienen 1493 bei A. Koberger
<b>Abb. 95:</b>	Himmelsstadt, Apokalypse Valenciennes, Bibl. Municipale Ms. 99, fol 38r
<b>Abb. 96:</b>	Jüngstes Gericht, Apokalypse Valenciennes, Bibl. Municipale Ms. 99, fol 37r
<b>Abb. 97:</b>	Höllendarstellung, Herrard von Landsberg, Hortus deliciarum, drittes Drittel 12. Jh.
<b>Abb. 98:</b>	Höllendrachen mit dem an die Säule gebundenen Teufel, „Unsere liebe Frau im Walde“, Serfaus, 14. Jh.
<b>Abb. 99:</b>	Patentia inmitten der Laster, Psychomachia Ms., Universitätsbibliothek Leyden, 9. Jh.
<b>Abb. 100:</b>	<i>Luxuria</i> , Detail aus dem Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130
<b>Abb. 101:</b>	<i>Avaritia</i> , Detail aus dem Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130
<b>Abb. 102:</b>	Waltensburger Meister, Dornenkrönung und Geißelung, evangelische Kirche, Waltensburg, um 1330
<b>Abb. 103:</b>	Enthauptung des Johannes, Detail, Graduale von Katharinental, Anfang 14. Jh.
<b>Abb. 104:</b>	Die Verdammten, Detail aus dem Jüngsten Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, spätes 11. Jh., Zeichnung nach Hecht
<b>Abb. 105:</b>	Die Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.
<b>Abb. 106:</b>	Weltgerichtstympanon, Turmvorhalle, Freiburger Münster, spätes 13. Jh.
<b>Abb. 107:</b>	Deesis, Weltgerichtsfragment, Südwand, Reformierte Kirche, Dättlikon, um

	1310/20
<b>Abb.108:</b>	Verdammte und Höllenrachen, Detail aus fol. 46v, Codex cremifanensis 234, Stiftsbibliothek Kremsmünster, um 1340
<b>Abb. 109:</b>	Herrard von Landsberg, Höllenkessel, Detail aus der Höllendarstellung, Hortus deliciarum, drittes Drittel 12. Jh.
<b>Abb. 110:</b>	Höllenkessel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

## 8 Abbildungen



Abb. 1: Blick auf das Weltgericht an der Westwand, St. Nikolaus Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 2: Die Parabel der Schafe und Böcke, römischer Sarkophagdeckel, Metropolitan Museum of Art, New York, 3. Jh.

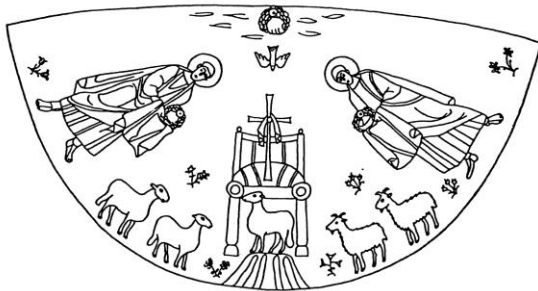
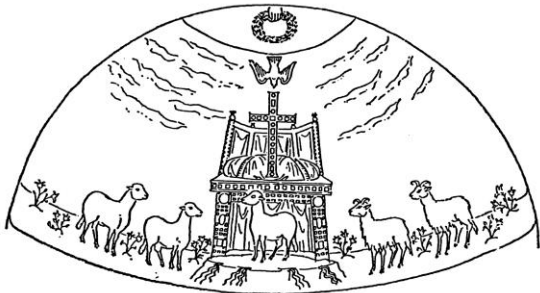


Abb. 3: Apsismosaik von Fundi, Rekonstruktion nach Ihm (oben) und Engemann (unten)



Abb. 4: Die Parabel der Schafe und Böcke, Mosaik, S. Apollinare Nuovo, Ravenna, erste Hälfte 6. Jh.



Abb. 5: Die Parabel der Schafe und Böcke, Stuttgart-Psalter, fol. 6v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830

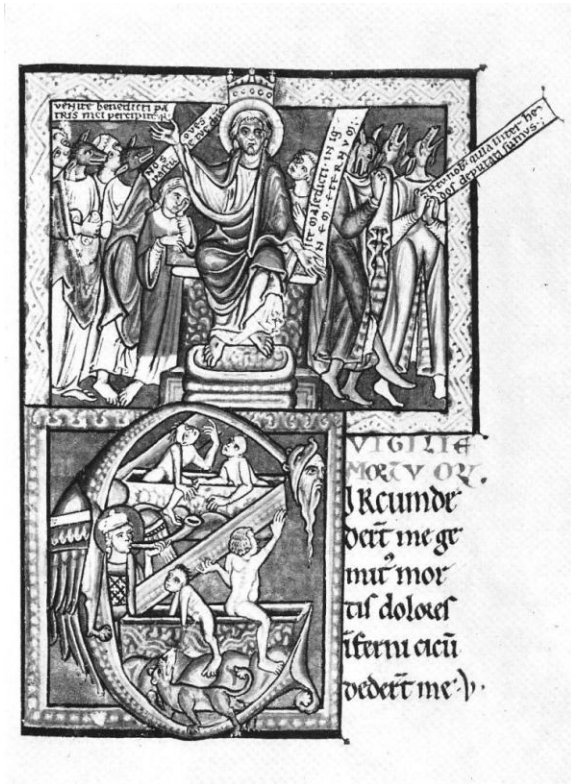


Abb. 6: Das Jüngste Gericht, Würzburg-Erbracher-Psalter folio 204r, Universitätsbibliothek München, erste Hälfte 13. Jh.

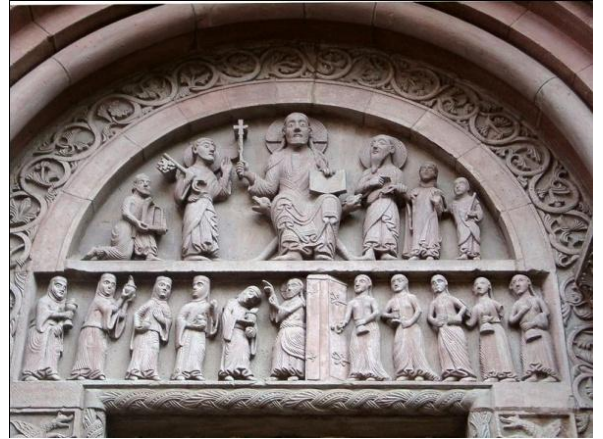


Abb. 7: Jüngstes Gericht mit Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen, Galluspforte, Basler Münster, 1150/1170



Abb. 8: Sarkophag des Bischofs Angilbertus, Jouarre, Krypta, Ende 7. Jh.



Abb. 9: Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.



Abb. 10: Der Weltenrichter in der Mandorla thronend und von Engelscharen umgeben, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.





Abb. 11: Engel mit Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.



Abb. 12: Engel mit Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.



Abb. 13: Auferstehung der Toten, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.

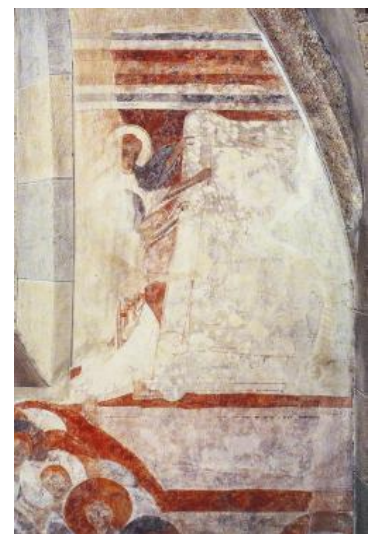


Abb. 14: „Das Einrollen des Himmels“, Detail aus dem Weltgericht, Westwand, St. Johann, Müstair, 9. Jh.

MANUUM TUARUM OMNIA SUBIECISTI SUB PEDIBUS EIUS OVE ET BOVES VIII. IN FINEM PRO	ET PECORAM CAMPITUM UT OLUCRES CAELI ET PISCES MARIS QUI PER AMBULANT OCCULTI SIBI	ONEDNS NRT QUAXD MIRABILE EST NOME NTU IN UNIUEKSA TERRA PSALMUS DAUID
--	---	---



<b>C</b> ONFITEBOR TIBI DN I IN TOTOCORDE ME O NARRABO OMNIA MIRABILIA TUA LAETA RE TEXULTABO IN TE PSALLAM NOMINI	RII IMPIUS NOMINE ORUM DELISTEN AETER NUM ET IN SAECULUM SAECULI INIMICI DEFECERUNT FRAMEAE IN FINEM	INIUSTITIA ET FACTUS EST DNS REFU GIUM PAUPERI ADIU TOR IN OPPORTUNITA TIBUS IN TRIBULATIONE ET SPERANT IN TE QUI NO
---	---	---

Abb. 15: Utrecht-Psalter, fol. 5r, Universitätsbibliothek Utrecht, um 820/30

ORATIO DOMINICA <b>P</b> ATER NOSTER QUI ES IN CAELIS SCILICET TU R NOME NTUUM AD VINI A TREGNUM TUUM FIAT VOLUNTAS TUA	SECUNDUM SICUT IN CAELO ITA IN TERRA PANEM NOSTRUM COTI DIANUM DANOBIS HO DIE ET DIMITTENOBIS DEBITA NOSTRA	VALDE CURA SICUT ET NOS DIMITTI MUS DEBITORIBUS NOS TRIS ET IN NOS IN DU CAS IN TEMPTATIONEM SICUT LIBERANOS A MALO
--	--	--



<b>C</b> INCIPIT SYMBOLO Credo in Deum Pa trem omnipotentem creator caeli et terrae et in Iesum Christum unigenitum unicum natum de Patre qui ex Patre procedit et de Patre Filium verum et consubstantia lem Patri qui ex Patre procedit et de Patre Filius verus et con substantialis Patri qui ex Patre procedit et de Patre Filius verus et consubstantialis Patri qui ex Patre procedit et de Patre Filius verus et con substantialis Patri	<b>A</b> POSTOLORUM GENAE PASSUS SUB PON TIO PILATO CRUCIFIXUS MORTUUS ET SEPULTUS DESCENDIT AD INFERNA TERTIADIESURREXIT MOR TUIS ASCENDIT AD CAELUM SEDIT AD DEXTERAM PA TRIS	<b>T</b> RIS OMNIPOTENTIS IN DEVENTURUS IUDICARE VIVOS ET MORTUOS CREDO ET IN SP M SC M SCAM ECCLESIAM CATHOLICAM SCORUM COMMUNIO NEM REMISSIONEM
--	---	---

Abb. 16: Utrecht-Psalter, fol. 90r, Universitätsbibliothek Utrecht, um 820/30



Abb. 17: Stuttgart-Psalter, fol. 9v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830



Abb. 18: Höllenfahrt, Stuttgart-Psalter, fol. 29v, Landesbibliothek Stuttgart, um 830

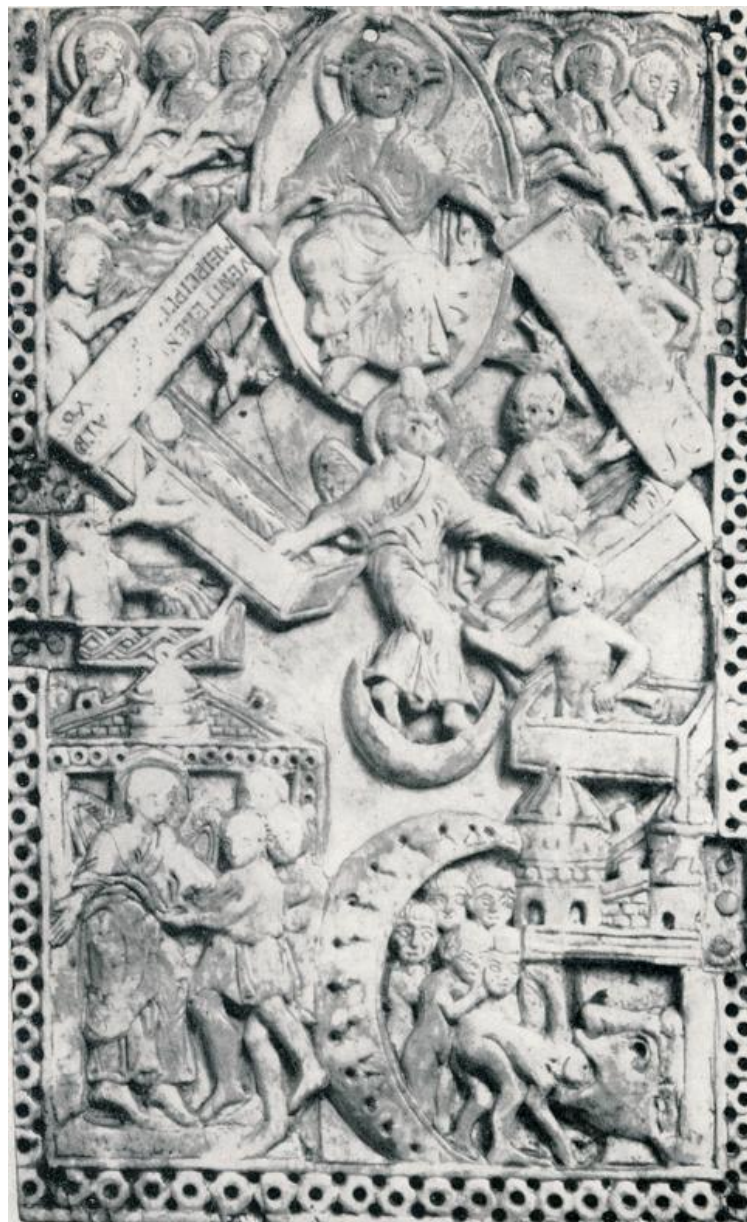


Abb. 19: Jüngstes Gericht, Elfenbeintafel, Victoria und Albert Museum, London, frühes 9. Jh.

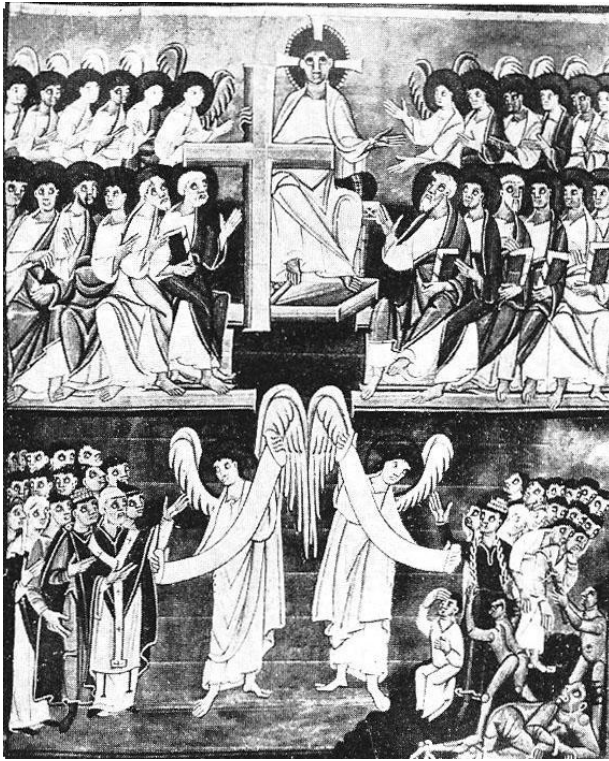


Abb. 20: Weltgericht, Perikopenbuch Heinrich II., fol. 201v, Staatsbibliothek München, Anfang 11. Jh.



Abb. 21: Auferstehung, Perikopenbuch Heinrich II., fol. 201v, Staatsbibliothek, München, Anfang 11. Jh.

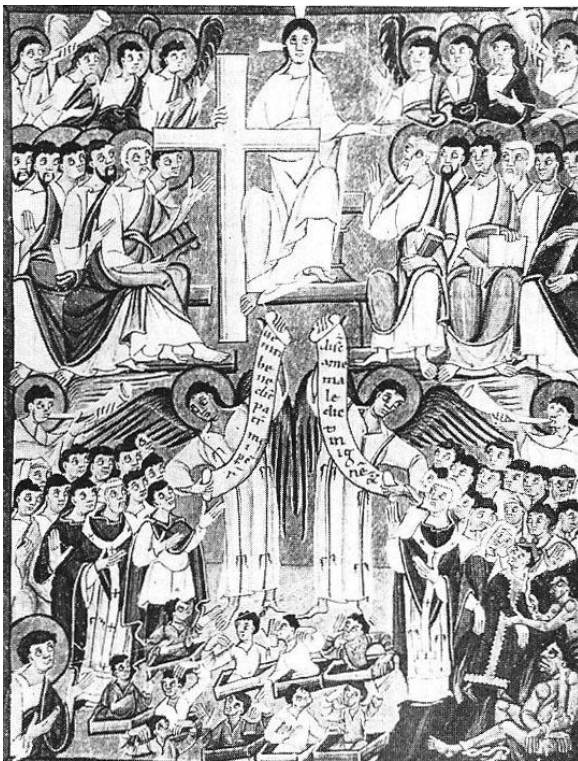


Abb. 22: Weltgericht mit Auferstehung, Bamberger Apokalypse, fol. 53r, Staatliche Bibliothek Bamberg, Anfang 11. Jh.



Abb. 23: Lektionar des Bernulph, fol. 41v, Erzbischöfliches Museum, Utrecht, zweite Hälfte 11. Jh.



Abb. 24: Detail aus dem Jüngsten Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, spätes 11. Jh.

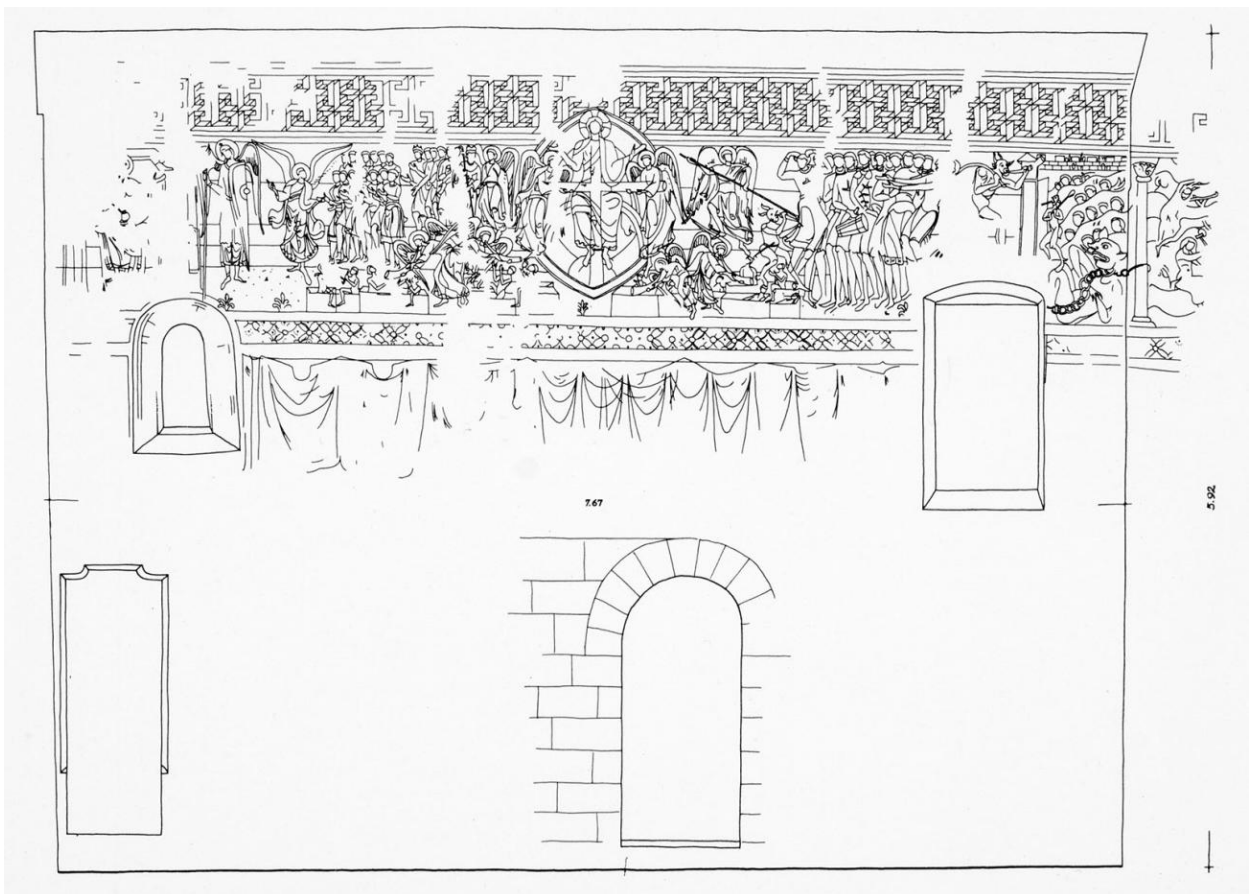


Abb. 25: Jüngstes Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, Zeichnung nach Hecht



Abb. 26: Jüngstes Gericht, Außenwand der Westapsis, St. Georg, Reichenau-Oberzell, frühes 12. Jh.



Abb. 27: Jüngstes Gericht, St. Georg, Reichenau-Oberzell, Zeichnung nach Hecht

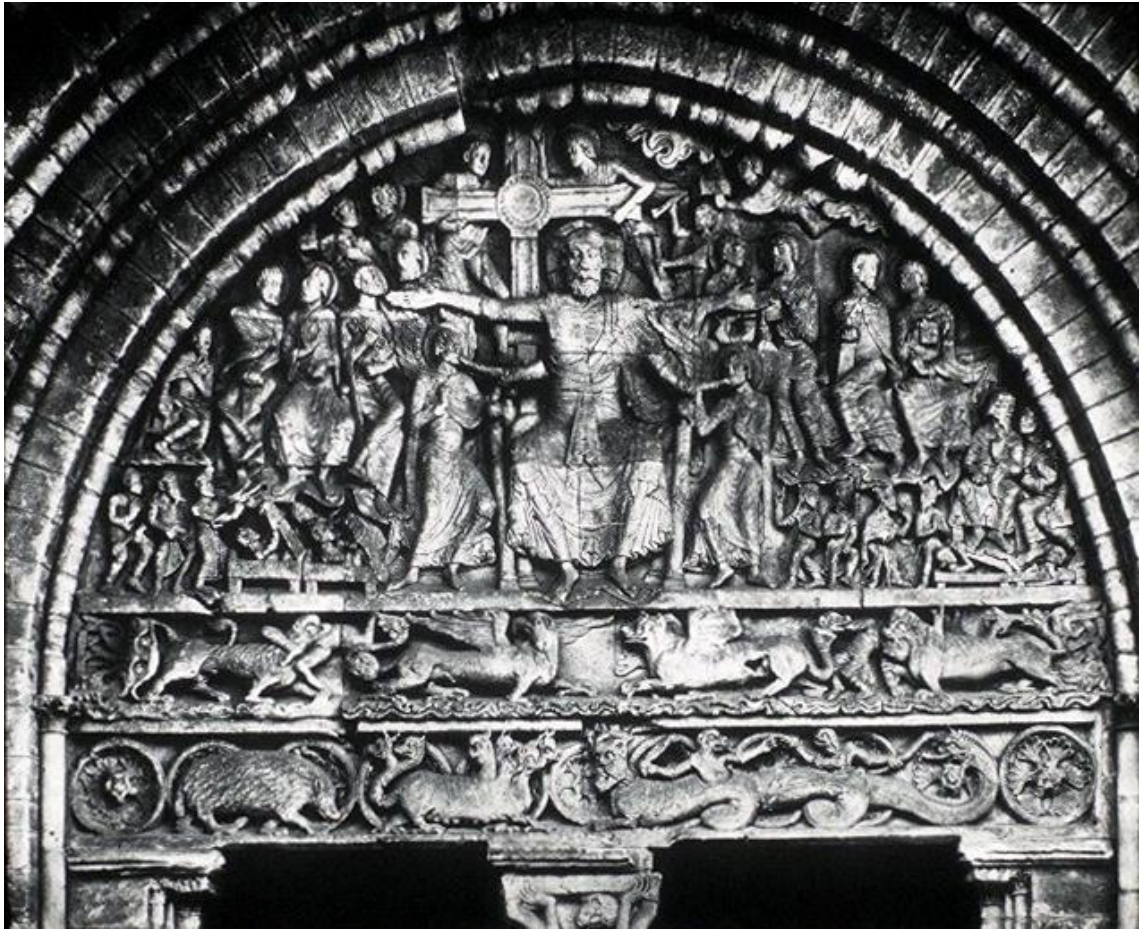


Abb. 28: Weltgericht, Tympanon, Südportal, Abteikirche St. Pierre, Beaulieu-sur-Dordogne, um 1130/40

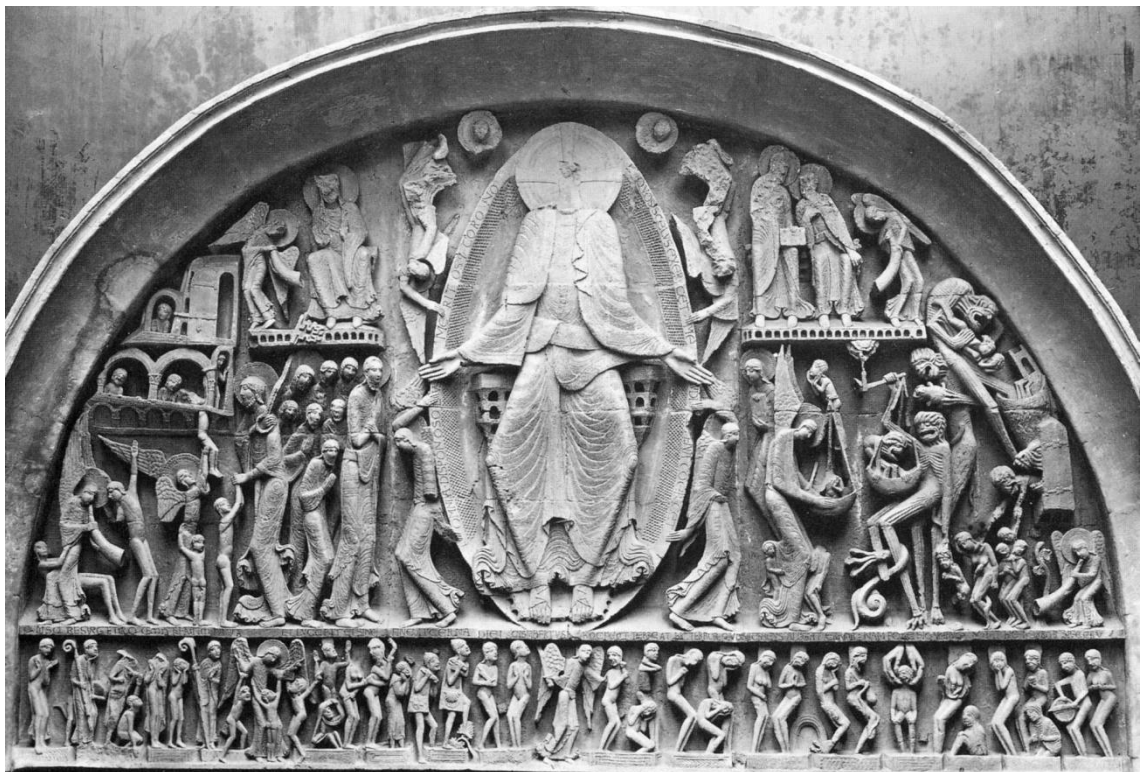


Abb. 29: Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130

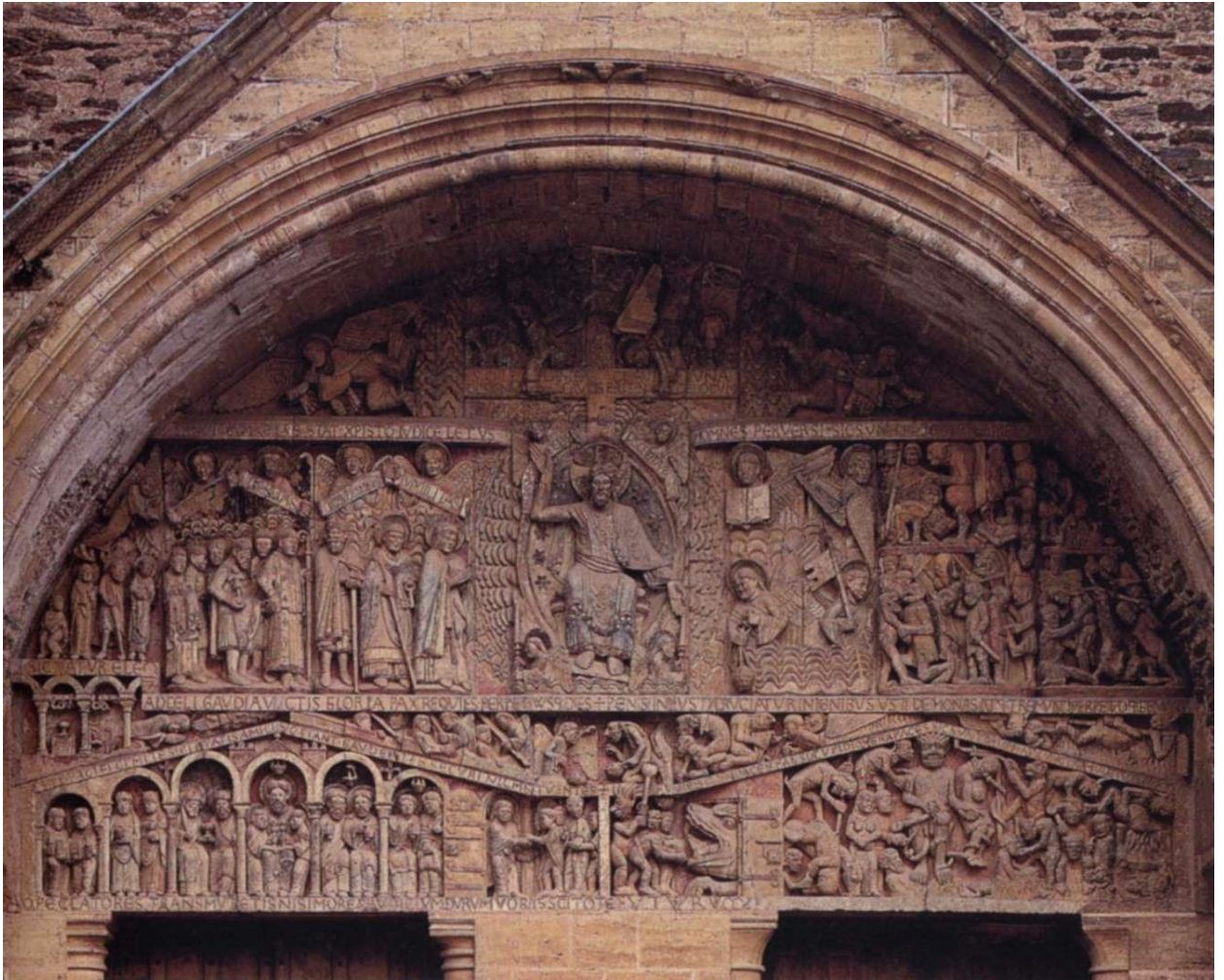


Abb. 30: Weltgericht, Tympanon, Sainte-Foy, Conques, zweites Viertel 12. Jh.



Abb. 31: Seelenwaage, Detail aus dem Weltgericht, Saint Lazare, Autun, um 1130



Abb. 32: Seelenwaage, Detail aus dem Weltgericht, Sainte-Foy, Conques, erste Hälfte 12. Jh.





Abb. 33: Weltgericht, Tympanon, St. Denis, Paris, um 1140

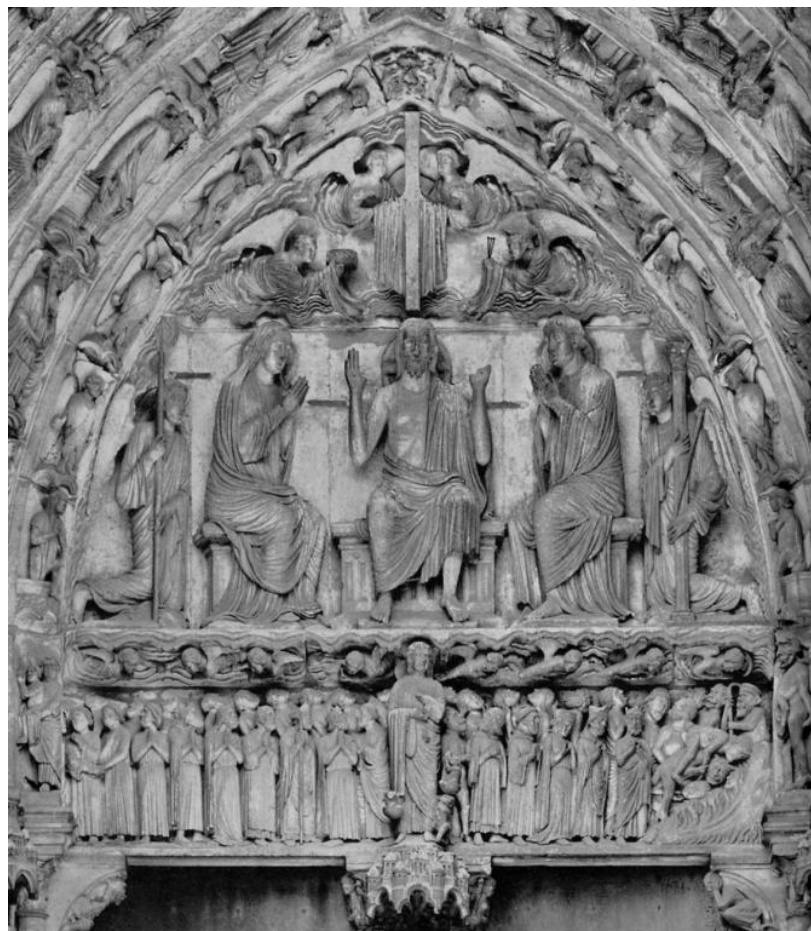


Abb. 34: Weltgericht, Tympanon, Notre-Dame, Chartres, 1210-1215

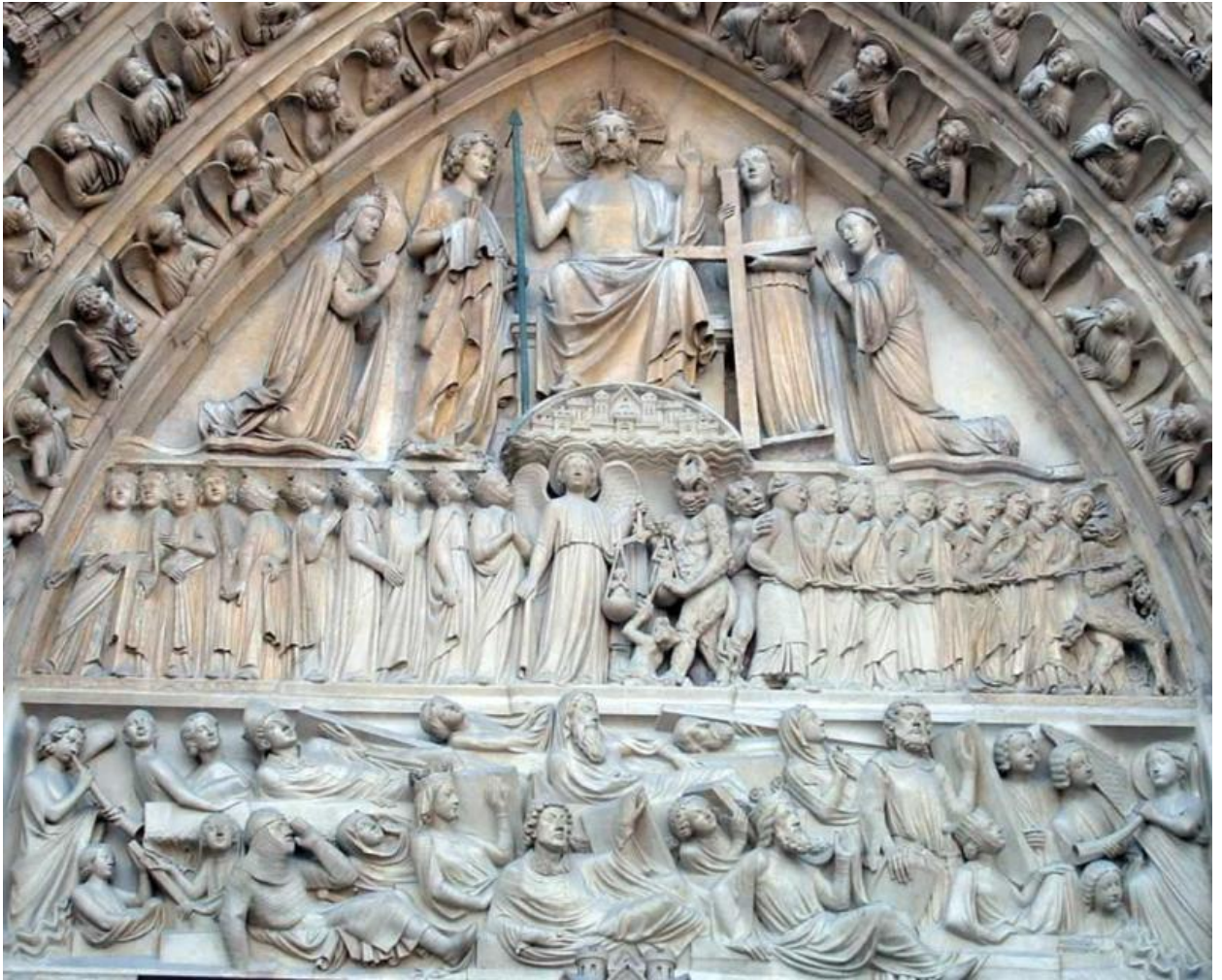


Abb. 35: Weltgericht, Tympanon, Notre-Dame, Paris, 1225-30

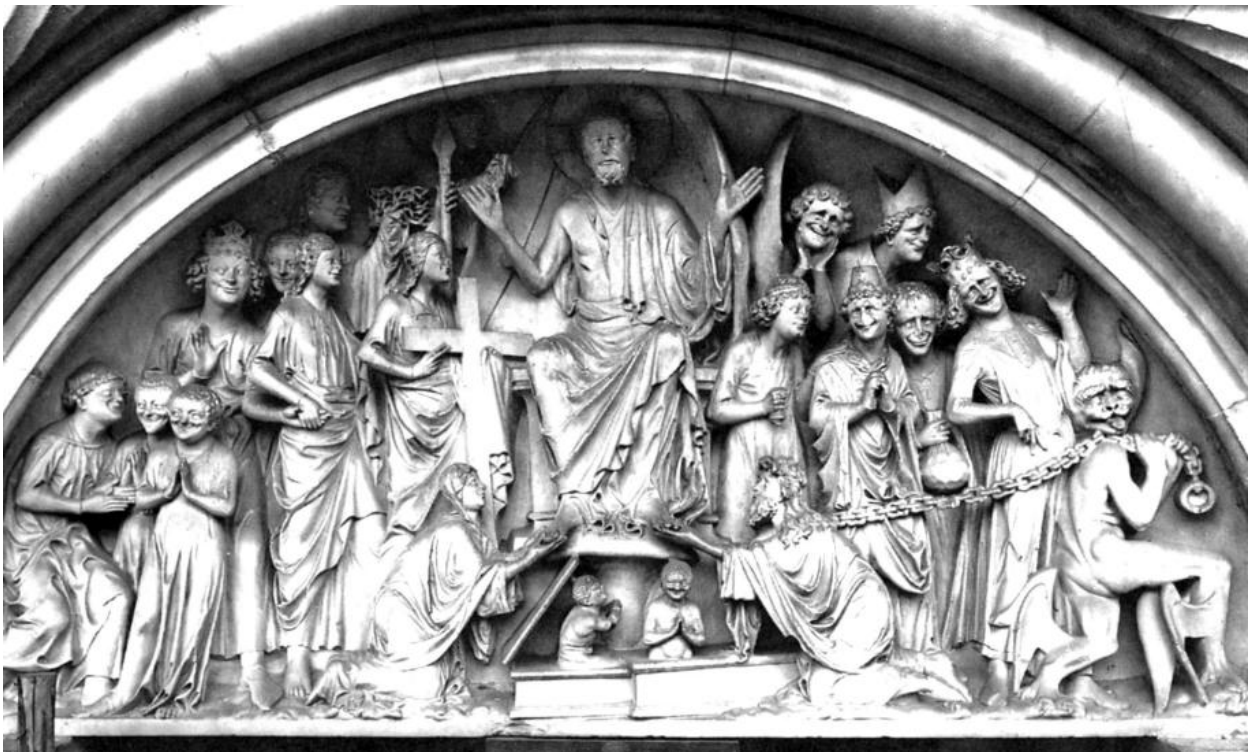


Abb. 36: Weltgericht, Tympanon, Fürstenportal, Dom Sankt Peter und Sankt Georg, Bamberg, um 1235

**Τ**ὸ τῶν ἀποκριθῆσορ ται λαϊῶν τοῖ ρορ τῶν +  
 Κ Ε · πὸ τῶ σὶ ῥ δὸ μιν πῆ ρορ ται ἠ δι τῶ ρ τῶ  
 ἠ ζε ρορ ἠ νυ ρορ ἠ αὐ τῶ ρ ἠ ἠ ρ φυ ρικῆ. Σ  
 οὐ δὲ κη κορ ἠ σα μῖ ρορ + τὸ τῶ ἀπο κρι θῆ  
 σθαι αὐ τοῖς λῶ ρορ + ἀμὲ ν ρορ οὐ μῖ ρ + ἠ ῥ ῶ  
**Σ**ορ οὐ κέ ποῖ ἠ σα τῶ ἠ τῶ τῶ τῶ ρ ἠ ρ α χῖ ρορ.  
 οὐ δὲ ἠ μοῖ τ ποῖ ἠ σα τῶ + λαϊ ἠ ἀ ῥορ ται  
 οὐ τοῖ ρ ε κ ῶ ρ α σθ ἠ α ῶ ρ ορ · οἶ δὲ δὲ λαοῖ ρο  
 Ζω η ρ α ῶ ρ ορ +

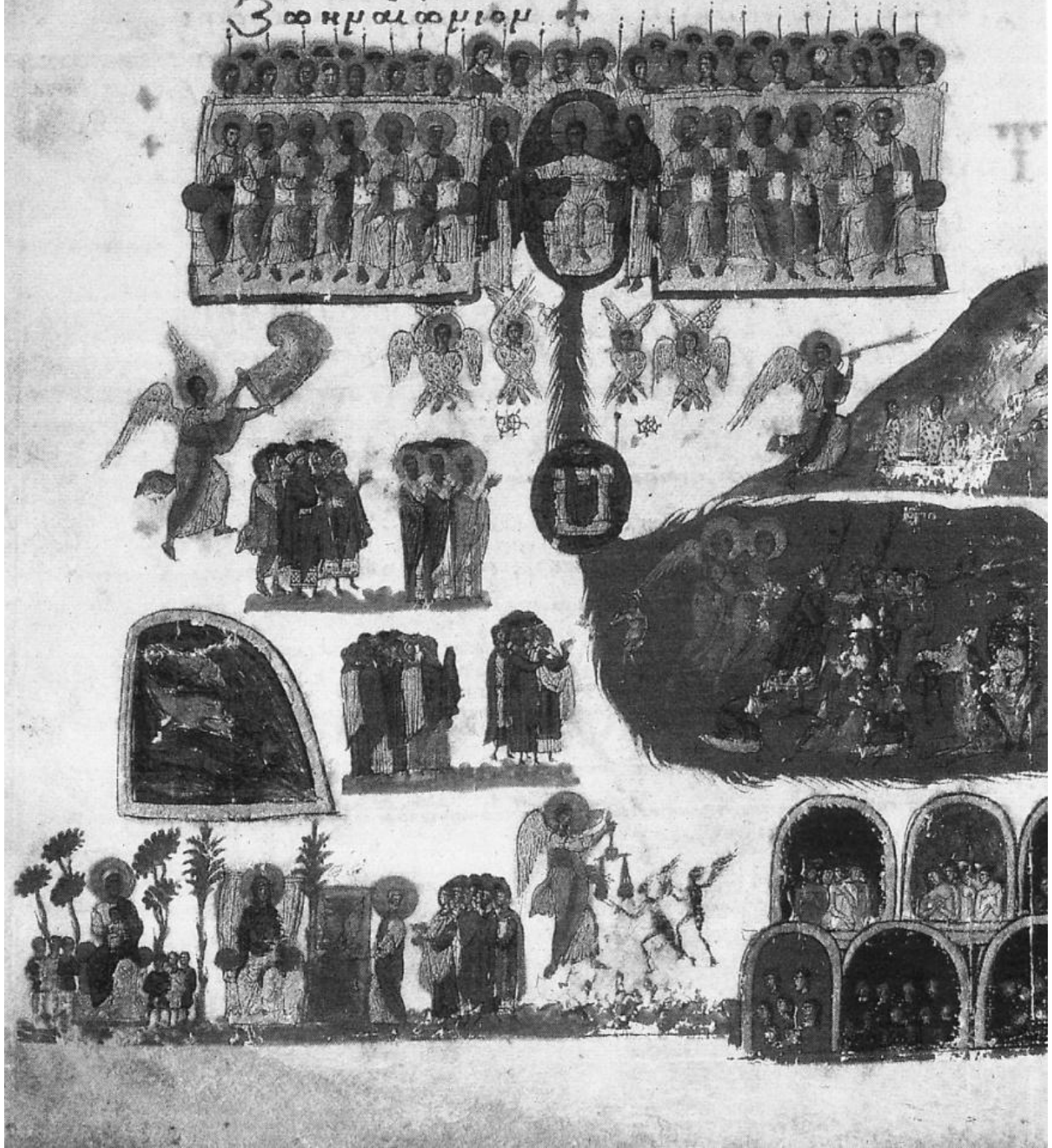


Abb. 37: Weltgericht, Ms. Grec 74, fol. 51v, 11. Jh.



Abb. 38: St. Nikolauskirche, Bludesch, Blick von (Nord-)Westen



Abb. 39: gemauerter Turmhelm, St. Nikolauskirche, Bludesch, Anfang 14. Jh.

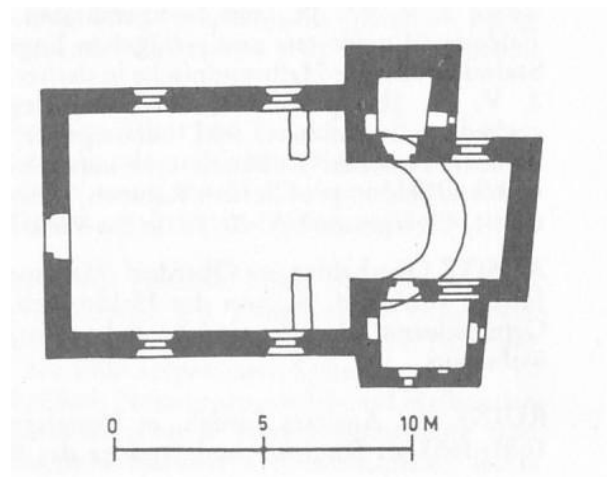


Abb. 40: Grundriss der St. Nikolauskirche, Bludesch

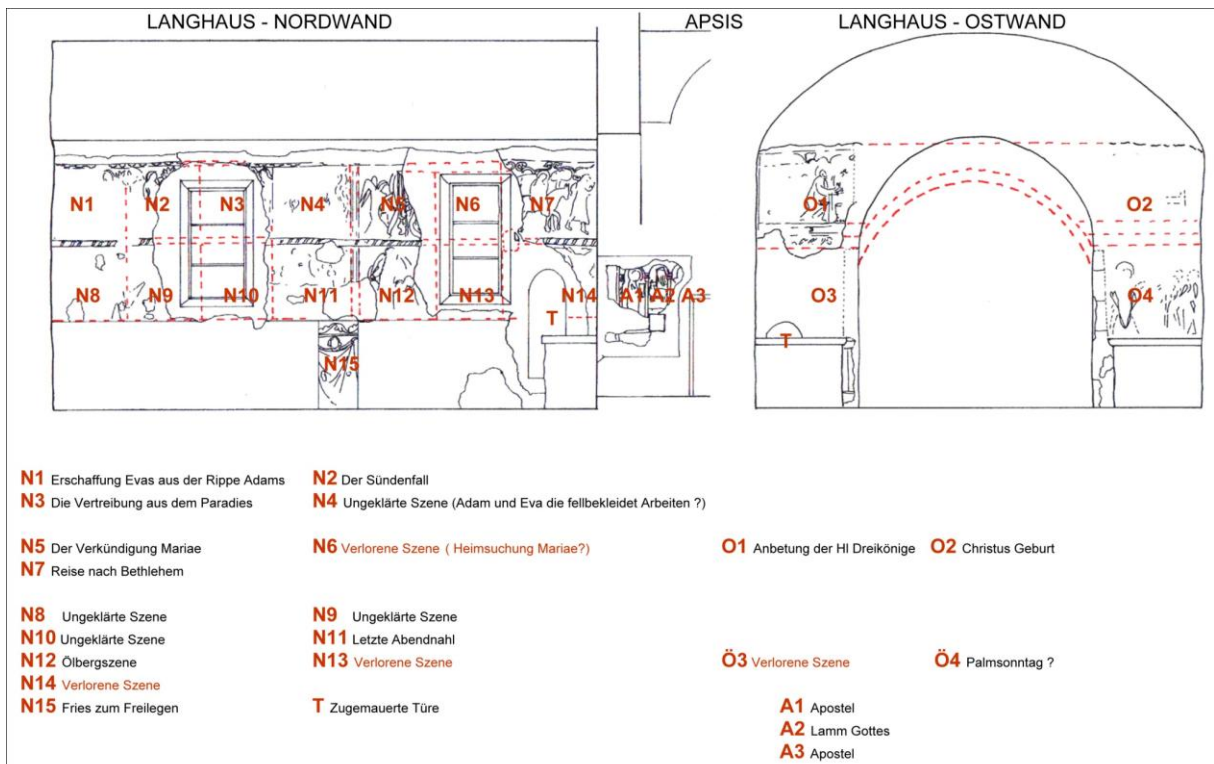


Abb.41: Bildprogramm der Nord- und Ostwand nach Bizzarri, St. Nikolaus, Bludesch

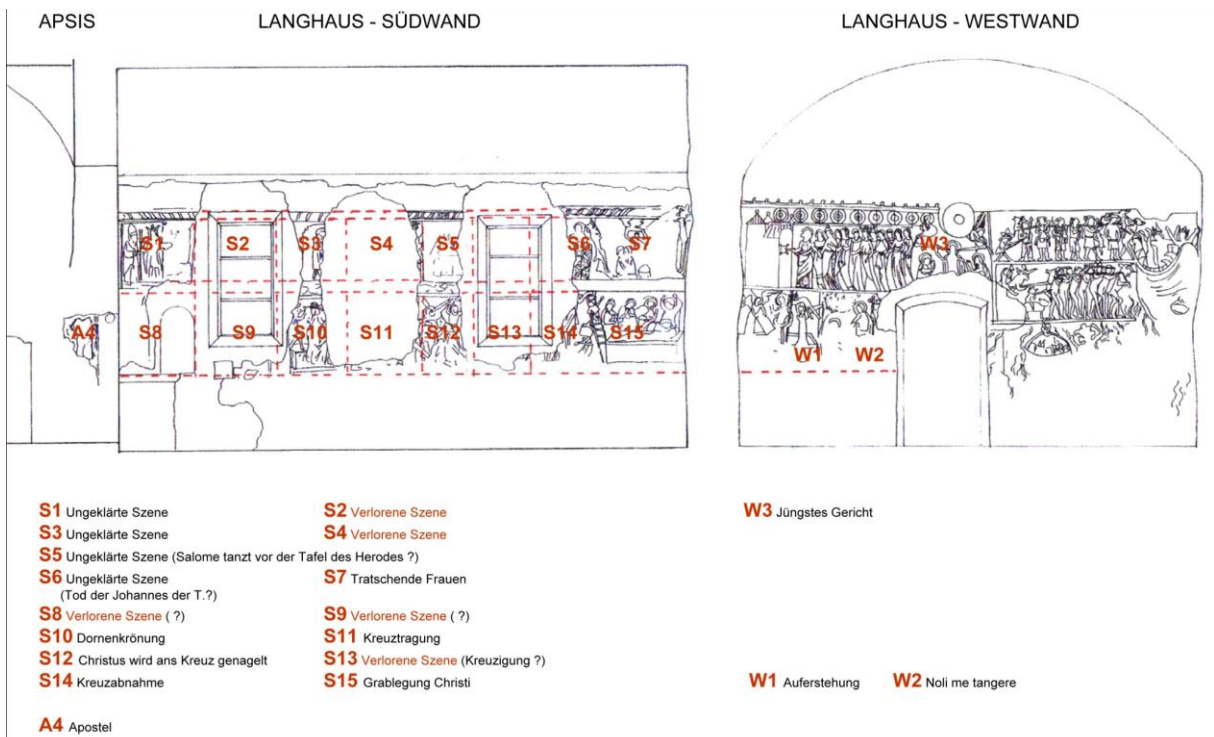


Abb.42: Bildprogramm der Süd- und Westwand nach Bizzarri, St. Nikolaus, Bludesch



Abb. 43: Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch



Abb. 44: Verkündigung, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

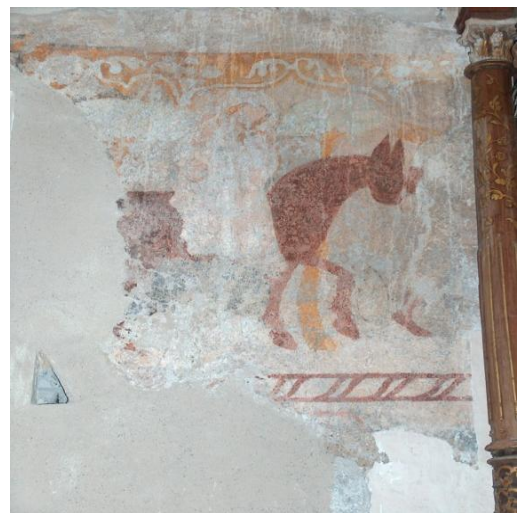


Abb. 45: Reise nach Betlehem, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 46: Triumphbogen, St. Nikolaus, Bludesch, (während der Restaurierung von Bizzarri)



Abb. 47: Drapierung, Nordwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb.48: Apostel und Lamm Gottes, Apsis, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

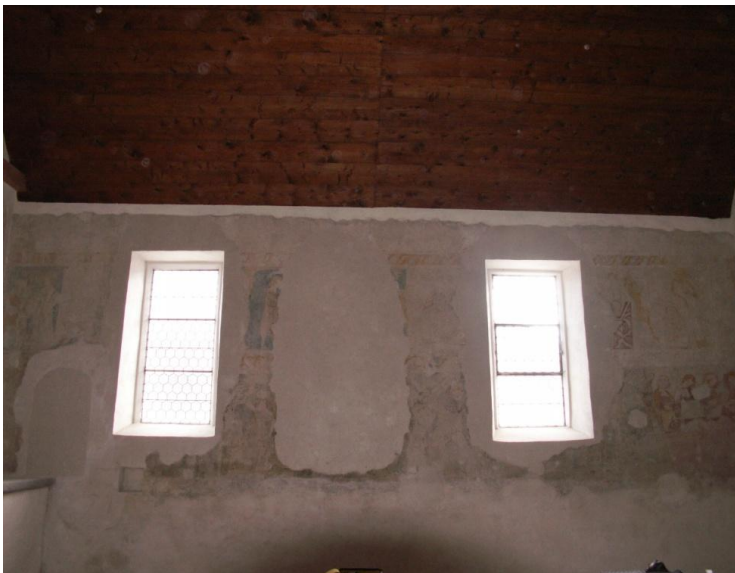


Abb. 49: Südwand St. Nikolaus, Bludesch (während der Restaurierung von Bizzarri)



Abb.50: Ungeklärte Szene, Süd-  
wand, St. Nikolaus, Bludesch,  
erste Hälfte 14. Jh. (während der  
Restaurierung von Bizzarri)

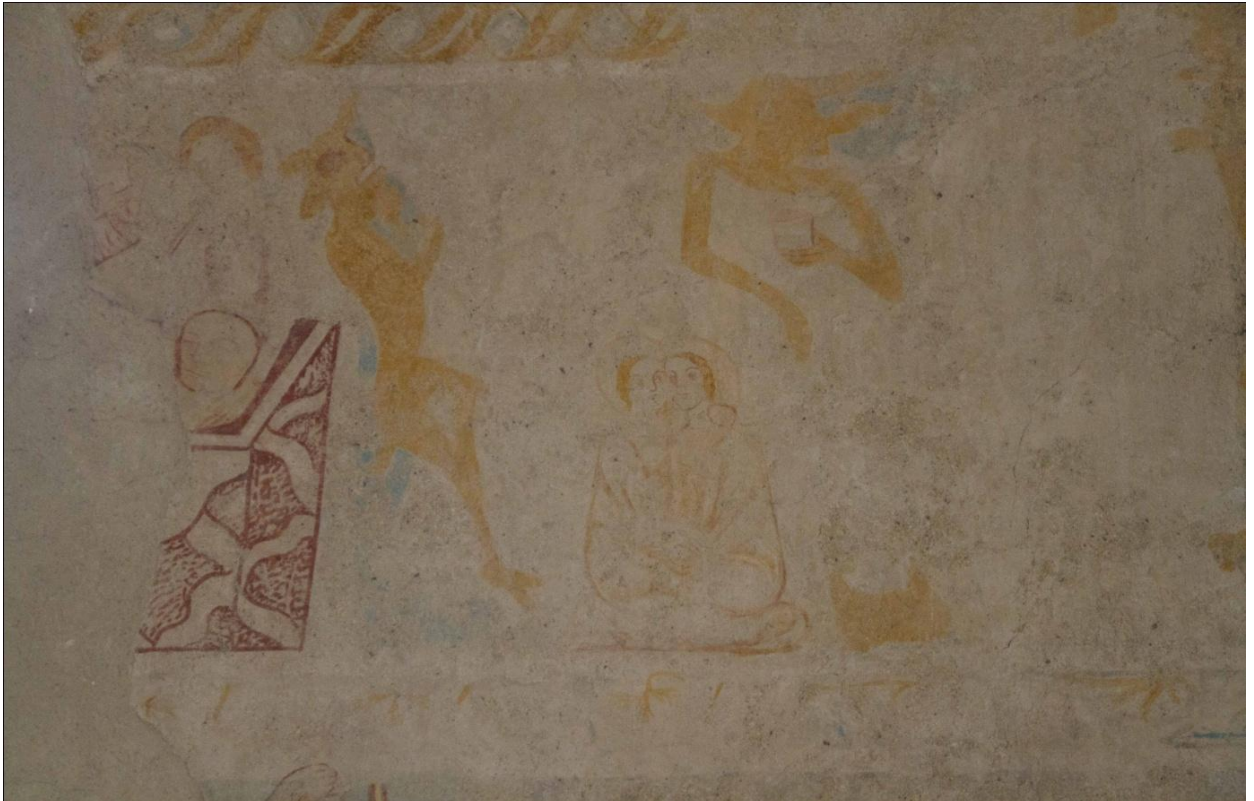


Abb.51: Ungeklärte Szenen (links: Tod Johannes des Täufers?, rechts: Tratschende Frauen oder Sünderpaar?), Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 52: Tratschende Frauen, St. Georg, Reichenau-Oberzell. 14. Jh.



Abb. 53: Peccatores mundi, Codex cremifanensis 234, fol. 42v, Stiftsbibliothek, Kremsmünster, um 1340





Abb. 54: Dornenkrönung, Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh. (während der Restaurierung von Bizzarri)



Abb. 55: Christus wird ans Kreuz genagelt, Südwand St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

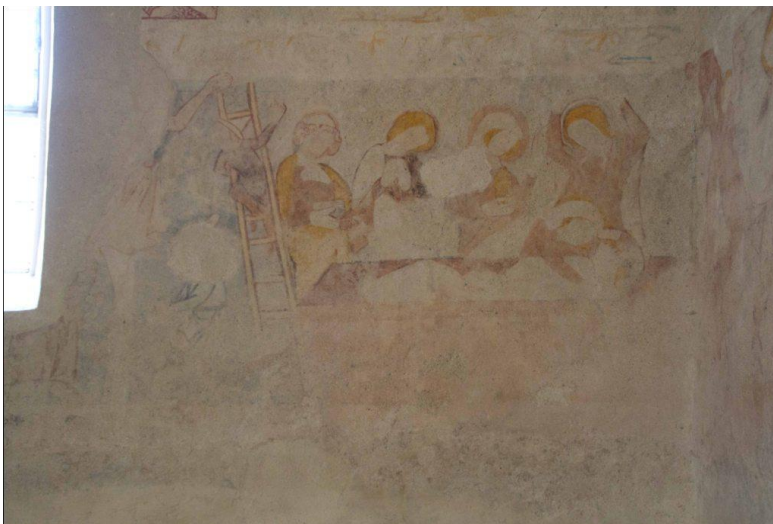


Abb. 56: Kreuzabnahme und Grablegung Christi, Südwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 57: Auferstehung und Noli me tangere, Westwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 58: Schar der Seligen, Pfarrkirche St. Viktor, Viktorsberg, um 1400



Abb.59: Weltgericht, Chor, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.

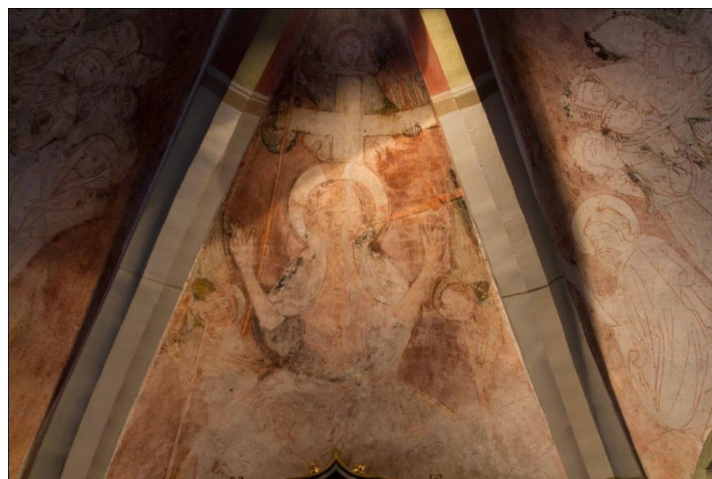


Abb.60: Richtender Christus, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.



Abb.61: Die Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.



Abb. 62: Detail: Die Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.



Abb. 64: Detail: Michael mit der Seelewaage, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.



Abb.63: Der Höllendrache, Detail aus dem Weltgericht, Heilig Kreuz Kapelle, Feldkirch, 15./16. Jh.



Abb. 65: Weltgericht, Chorbogen, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.



Abb. 66: Weltenrichter, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.

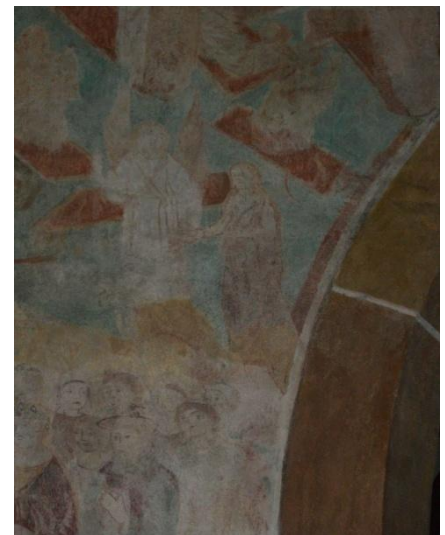


Abb. 67: Auferstehung der Toten und Chor der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.



Abb. 68: Die Verdammten werden in den Höllenrachen gezerzt, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.



Abb. 69: Höllenrachen, Detail aus dem Weltgericht, Pfarrkirche, Damüls, Ende 15. Jh.



Abb. 70: Weltgericht, Westwand, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 71: Deesis, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 72: Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 73: Schar der Seligen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 74: Petrus entsperrt das Tor zur himmlischen Stadt, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 75: Die Verdammten werden in die Hölle getrieben, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.





Abb. 76: Die Laster werden in die Hölle getrieben, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 77: Laster (*Superbia*), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 78: Laster (*Luxuria*), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 79: Laster (*Avaritia*), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 80: Laster (*Ira?*), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 81: Laster (*Gula*), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 82: Laster (?), Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 83: Höllenrachen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 84: Verdammte, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb.85: Teufel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 86: Höllenkessel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 87: Fries mit konzentrischen Kreisen, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb.88: Waltensburger Meister, Engel einer Verkündigungsdarstellung, Chorbogenwand, evangelische Kirche, Casti, 1330/40



Abb.89: Kreis, Detail aus der Verkündigungsdarstellung, evangelische Kirche, Casti, 1330/40



Abb. 90: Kreis, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 91: Sonnen- und Mondallegorie, Angera, Rocco dei Borromeo, Wandmalerei, erstes Viertel 14. Jh.



Abb. 92: Botticelli, Dante und Beatrice am Beginn ihrer gemeinsamen Himmelsreise am Mond, Zeichnung, um 1480

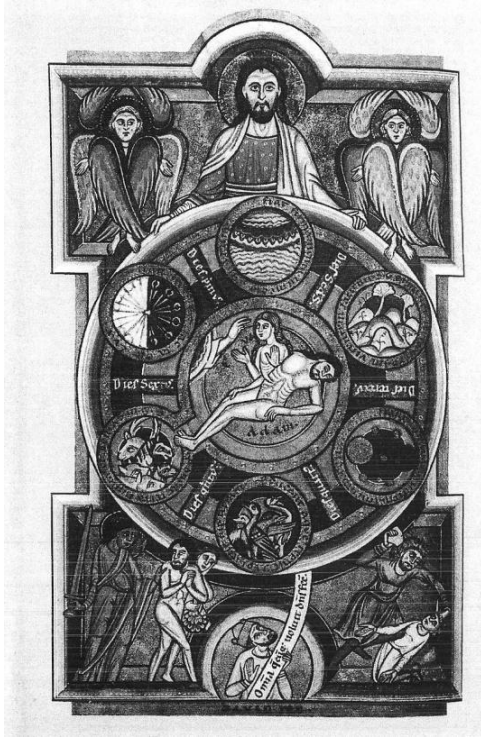


Abb. 93: Schöpfung, Missale aus St. Michael, Hildesheim, fol. 10v, Bibliothek Freiherr zu Fünstenburg, um 1160

**Vom merck des erste tags**  
 Und got sprach Es werd das licht und das licht ist worden und got hat das licht das es gilt vnter vnter  
 ist worden ein tag moyses hat en wandere rich sampt vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 lichten 9 gelyc nantz schonech gromme geuog in funt buech das alle lere vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 lere vnter vnter dait 8 gloy vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 de das geschepf der werlt am lichte got recht angfang vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 die groffen lichte geformt vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 das obff vnter vnter der geistlich creatur das nacheff vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 so doch der allererst pater der gleyc werlt frau erffilt darumb allen das licht ist das do mu der gleyc werlt  
 got vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 das licht ist nach andera dait en pilibus vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 der gaff dieff wasser sohe vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 gen das lichte die werlt vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 8 meugt des herpachden funt gloy vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 homet beftanden vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 lere genb habe folte das lichte hie er den tag vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 der syebogung die nacht das die augen nit (chen solte nach ernestung dater tel hat er gemacht tag vnter vnter  
 das gemacht das erogen umbfere vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 erff tag 8 werlt aber nit 8 erff aller tag darumb ist er nit der erff funde er tag genent vnter vnter vnter vnter  
 tag die vnter vnter mater die engel die homet das lichte die erden das wasser vnter vnter vnter vnter  
 anander vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 got angogen dait er ist 8 pater des lichten vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 dait Aber 8 vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 lichte vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 das lichte vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 gang vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 tag vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 gefille vnter vnter dait das er den tag 8 vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 in felt vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 felt der warm vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter  
 also auch die mitternacht dem vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter vnter

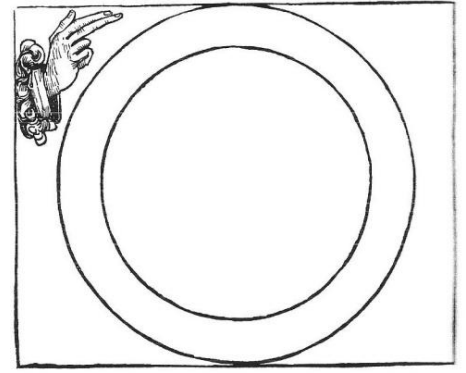


Abb.94: H. Schedel, Der erste Schöpfungstag, Weltchronik, erschienen 1493 bei A. Koberger



Abb.95: Himmelsstadt, Apokalypse Valenciennes, Bibl. Municipale Ms. 99, fol 38r



Abb.96: Jüngstes Gericht, Apokalypse Valenciennes, Bibl. Municipale Ms. 99, fol 37r

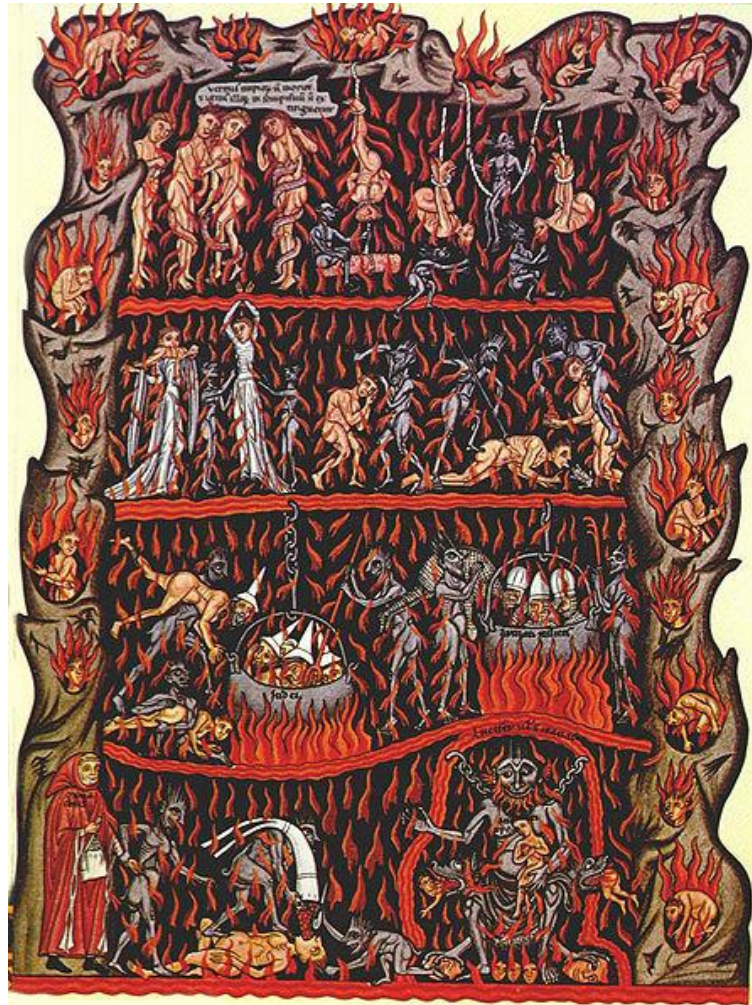


Abb. 97: Höllendarstellung, Herrard von Landsberg, Hortus deliciarum, drittes Drittel 12. Jh.



Abb. 98: Höllentrachen mit dem an die Säule gebundenen Teufel, „Unsere liebe Frau im Walde“, Serfaus, 14. Jh.



Abb. 99: Patientia inmitten der Laster, Psychomachia Ms., Universitätsbibliothek Leyden, 9. Jh.





Abb. 100: *Luxuria*, Detail aus dem Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130



Abb. 101: *Avaritia*, Detail aus dem Weltgericht, Tympanon, Westportal, Saint-Lazare, Autun, um 1130



Abb. 102: Waltensburger Meister, Dornenkrönung und Geißelung, evangelische Kirche, Waltensburg, um 1330



Abb. 103. Enthauptung des Johannes, Detail, Graduale von Katharinental, Anfang 14. Jh.

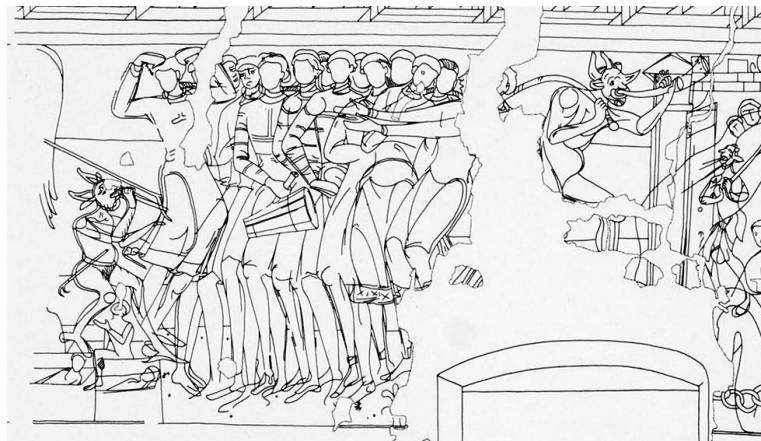


Abb. 104: Die Verdammten, Detail aus dem Jüngsten Gericht, Ostwand, St. Michael, Burgfelden, spätes 11. Jh., Zeichnung nach Hecht



Abb. 105: Die Verdammten, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.



Abb. 106: Weltgerichtstympanon, Turmvorhalle, Freiburger Münster, spätes 13. Jh .



Abb. 107: Deesis, Weltgerichtsfragment, Südwand, Reformierte Kirche, Dättlikon, um 1310/20



Abb.108: Verdammte und Höllenrachen, Detail aus fol. 46v, Codex cremifanensis 234, Stiftsbibliothek Kremsmünster, um 1340



Abb. 109: Herrard von Landsberg, Höllenkessel, Detail aus der Höllendarstellung, Hortus deliciarum, drittes Drittel 12. Jh.



Abb. 110: Höllenkessel, Detail aus dem Weltgericht, St. Nikolaus, Bludesch, erste Hälfte 14. Jh.

## 9 Abbildungsnachweis

<b>Abb. 1:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 2:</b>	Hickisch 2009, S.99
<b>Abb. 3:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/caerlangen/medium/CA0016902.jpg?timestamp=1304251200&amp;token=f77a2dbd5a90841aaf760947a4f45d34981bed0d,25.1.2011">http://prometheus.uni-koeln.de/images/caerlangen/medium/CA0016902.jpg?timestamp=1304251200&amp;token=f77a2dbd5a90841aaf760947a4f45d34981bed0d,25.1.2011</a> )
<b>Abb. 4:</b>	<a href="http://pdcimilena.files.wordpress.com/2010/09/ravenna-s-apolinare-nuovo-cristo-separa-le-pecore-dai-capri.jpg">http://pdcimilena.files.wordpress.com/2010/09/ravenna-s-apolinare-nuovo-cristo-separa-le-pecore-dai-capri.jpg</a> , 3.4.2011
<b>Abb. 5:</b>	Brenk 1966, Abb. 5
<b>Abb. 6:</b>	Brenk 1966, Abb. 9
<b>Abb. 7:</b>	Wikipedia ( <a href="http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Basel_muenster_galluspforte_tympanon.jpg&amp;filetimestamp=20050507235534">http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Basel_muenster_galluspforte_tympanon.jpg&amp;filetimestamp=20050507235534</a> , 2.3.2011)
<b>Abb. 8:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/caerlangen/medium/CA0000381.jpg?timestamp=1301169600&amp;token=f8f3874a215462d3be02480a28adf72d84ac60db,16.1.2011">http://prometheus.uni-koeln.de/images/caerlangen/medium/CA0000381.jpg?timestamp=1301169600&amp;token=f8f3874a215462d3be02480a28adf72d84ac60db,16.1.2011</a> )
<b>Abb. 9:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-trier-d7993d69d6b771dca835b70f02b8de95fdc8277a">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-trier-d7993d69d6b771dca835b70f02b8de95fdc8277a</a> , 15.1.2011)
<b>Abb. 10:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-1700d70d01f1f5941f4b14b090917e77e0b826ca">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-1700d70d01f1f5941f4b14b090917e77e0b826ca</a> , 3.2.2011)
<b>Abb. 11:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/trier/image.php?id=114086&amp;type=small&amp;timestamp=1301173200&amp;token=400804852c9afd8a9c921ea9aee6f7d7d72cc789">http://prometheus.uni-koeln.de/images/trier/image.php?id=114086&amp;type=small&amp;timestamp=1301173200&amp;token=400804852c9afd8a9c921ea9aee6f7d7d72cc789</a> , 3.2.2001)
<b>Abb. 12:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-trier-c0410894a0c590c80ca57d243d22d7f41e5ed5b1">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-trier-c0410894a0c590c80ca57d243d22d7f41e5ed5b1</a> , 3.2.2001)
<b>Abb. 13:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-7a638231c975c669d754c3f8bcc3bfce2e7194de">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-7a638231c975c669d754c3f8bcc3bfce2e7194de</a> , 3.2.2011)
<b>Abb. 14:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dadaweb-c6c44e987eb5270ee2ac1f8555137b35f2abf95c">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dadaweb-c6c44e987eb5270ee2ac1f8555137b35f2abf95c</a> , 3.2.2011)
<b>Abb. 15:</b>	Brenk 1966, Abb. 36
<b>Abb. 16:</b>	Brenk 1966, Abb. 37
<b>Abb. 17:</b>	Brenk 1966, Abb. 38
<b>Abb. 18:</b>	Hickisch 2009, Abb. 6
<b>Abb. 19:</b>	Hickisch 2009, Abb. 9
<b>Abb. 20:</b>	Brenk 1966, Abb. 46
<b>Abb. 21:</b>	Brenk 1966, Abb. 47
<b>Abb. 22:</b>	Brenk 1966, Abb. 45
<b>Abb. 23:</b>	Brenk 1966, Abb. 48
<b>Abb. 24:</b>	Wikimedia <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelskirche-Burgfelden6661-4-merge.jpg">http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelskirche-Burgfelden6661-4-merge.jpg</a> , 16.2.2011
<b>Abb. 25:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/dadaweb/medium/B28879.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=7ca5065b4f63ae78b5f7e5b91d30e68c594ad6fc,17.2.2011">http://prometheus.uni-koeln.de/images/dadaweb/medium/B28879.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=7ca5065b4f63ae78b5f7e5b91d30e68c594ad6fc,17.2.2011</a> )
<b>Abb. 26:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-heidicon_kg-4091c4">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-heidicon_kg-4091c4</a> )

	cff4eb79e8caca1648da955fd125e8d332, 17.2.2011)
<b>Abb. 27:</b>	Klein 1985, S. 118
<b>Abb. 28:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/imago/medium/00000afd.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=0bb8c7f85cc58f49086f07fbf9722ec42f9d621d">http://prometheus.uni-koeln.de/images/imago/medium/00000afd.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=0bb8c7f85cc58f49086f07fbf9722ec42f9d621d</a> , 14.2.2001)
<b>Abb. 29:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/medium/230404bild28a.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=8b8132aa6a0d1a681c525bae0413e70c6a2b27cf">http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/medium/230404bild28a.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=8b8132aa6a0d1a681c525bae0413e70c6a2b27cf</a> , 14.2.2011)
<b>Abb. 30:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/medium/151105bild3a.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=e8107fcc8564cdeb70f38a89cdfa0a1b6d904c2c">http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/medium/151105bild3a.jpg?timestamp=1301180400&amp;token=e8107fcc8564cdeb70f38a89cdfa0a1b6d904c2c</a> , 14.2.2011)
<b>Abb. 31:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-imago-3a4c1b1b8da9b69920d3ea8abc89bed95be3a0b0">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-imago-3a4c1b1b8da9b69920d3ea8abc89bed95be3a0b0</a> , 14.2.2011)
<b>Abb. 32:</b>	Hickisch, Abb. 44
<b>Abb. 33:</b>	Hickisch, Abb. 70
<b>Abb. 34:</b>	Reliportal ( <a href="http://www.reliportal.de/uploads/pics/Notre_Dames_-_Portal1.jpg">http://www.reliportal.de/uploads/pics/Notre_Dames_-_Portal1.jpg</a> , 3.2.2011)
<b>Abb. 35:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-imago-d296d4b7f847d1c74b95b1a6be6368a4dad51a3c">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-imago-d296d4b7f847d1c74b95b1a6be6368a4dad51a3c</a> , 4.2.2011)
<b>Abb. 36:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-digidia-3b28c9b6ecdff9ed2383b1c6bbb118710a5919d">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-digidia-3b28c9b6ecdff9ed2383b1c6bbb118710a5919d</a> , 4.2.2011)
<b>Abb. 37:</b>	Christe 2001, Abb. 8
<b>Abb. 38:</b>	Wikimedia <a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/Hi_Nikolaus_Bludesch.JPG/600px-Hi_Nikolaus_Bludesch.JPG">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/Hi_Nikolaus_Bludesch.JPG/600px-Hi_Nikolaus_Bludesch.JPG</a> , 4.3.2011
<b>Abb. 39:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 40:</b>	Ammann 1983, S. 51
<b>Abb. 41:</b>	Bizzarri 2006, S. 76
<b>Abb. 42:</b>	Bizzarri 2006, S. 77
<b>Abb. 43:</b>	Bizzarri 2006, S. 12
<b>Abb. 44:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 45:</b>	Von Bizzarri während der Restaurierung aufgenommen
<b>Abb. 46:</b>	Von Bizzarri während der Restaurierung aufgenommen
<b>Abb. 47:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 48:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 49:</b>	Von Bizzarri während der Restaurierung aufgenommen
<b>Abb. 50:</b>	Von Bizzarri während der Restaurierung aufgenommen
<b>Abb. 51:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 52:</b>	Bizzarri 2006, S. 62 Abb. 53
<b>Abb. 53:</b>	Krumpöck 1992, Abb. 245
<b>Abb. 54:</b>	Von Bizzarri während der Restaurierung aufgenommen
<b>Abb. 55:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 56:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 57:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 59 bis</b>	
<b>Abb. 87:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 88:</b>	Raimann 1985, S. 198
<b>Abb. 89:</b>	Raimann 1985, S. 198
<b>Abb. 90:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 91:</b>	Krumpöck 1992, Abb. 244
<b>Abb. 92:</b>	<a href="http://www.gliscritti.it/blog/images/botticelli_dante_beatrice.jpg">http://www.gliscritti.it/blog/images/botticelli_dante_beatrice.jpg</a> , 25.3.2011
<b>Abb. 93:</b>	Reudenbach 1998, Abb. 2
<b>Abb. 94:</b>	Reudenbach 1998, Abb. 3

<b>Abb. 95:</b>	Reudenbach 1998, Abb. 6
<b>Abb. 96:</b>	Klein 1985, S. 111
<b>Abb. 97:</b>	nach Engelhardt, Faksimile 1818, (Druck:Strassburg 1899), Original 1870 verbrannt Wikipedia ( <a href="http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hortus_Deliciarum_-_Hell.jpg">http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hortus_Deliciarum_-_Hell.jpg</a> , 28.3.2011)
<b>Abb. 98:</b>	fotografiert von Baubo Bittern ( <a href="http://www.flickr.com/photos/89543661@N00/2680673848/#/photos/89543661@N00/2680673848/lightbox">http://www.flickr.com/photos/89543661@N00/2680673848/#/photos/89543661@N00/2680673848/lightbox</a> , 28.3.2011)
<b>Abb. 99:</b>	Katzenellenbogen 1964, Abb. 5
<b>Abb. 100:</b>	Hickisch 2009, Abb. 65
<b>Abb. 101:</b>	Hickisch 2009, Abb. 64
<b>Abb. 102:</b>	Raimann 1985, S. 45
<b>Abb. 103:</b>	<a href="http://photobibliothek.ch/Photo028/Graduale02.jpg">http://photobibliothek.ch/Photo028/Graduale02.jpg</a> , 26.3.20
<b>Abb. 104:</b>	Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-d85cc47f0b1e7b799a941f53419662466ec9220f">http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/Image-dadaweb-d85cc47f0b1e7b799a941f53419662466ec9220f</a> , 27.3.2011)
<b>Abb. 105:</b>	fotografiert von Christine Piske
<b>Abb. 106:</b>	<a href="http://www.bilder-von-freiburg.de/albums/userpics/10001/normal_eingang-03.jpg">http://www.bilder-von-freiburg.de/albums/userpics/10001/normal_eingang-03.jpg</a> , 28.3.2011
<b>Abb. 107:</b>	Gubler 1986, S. 17
<b>Abb. 108:</b>	Nach Neumüller (Faksimile-Ausgabe 1997) Bilddatenbank Prometheus ( <a href="http://prometheus.uni-koeln.de/images/dadaweb/medium/B36440.jpg?timestamp=1304179200&amp;token=33ae65c706ae8ba0062f21fa11520bc47cf6117f">http://prometheus.uni-koeln.de/images/dadaweb/medium/B36440.jpg?timestamp=1304179200&amp;token=33ae65c706ae8ba0062f21fa11520bc47cf6117f</a> , 27.3.2011)
<b>Abb. 109:</b>	nach Engelhardt, Faksimile 1818, (Druck: Strassburg 1899), Original 1870 verbrannt <a href="http://www.vasallenchristi.de/Hortus__AK_Saladin_S._42_.JPG">http://www.vasallenchristi.de/Hortus__AK_Saladin_S._42_.JPG</a> , 3.4.2011
<b>Abb. 110:</b>	fotografiert von Christine Piske

## Zusammenfassung

Die Wandmalereien in der St. Nikolauskirche in Bludesch werden in der Literatur in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Sie zählen somit zu den ältesten sakralen Darstellungen in Vorarlberg. Das Weltgerichtsbild an der Westwand der St. Nikolauskirche ist die älteste erhaltene Darstellung dieses Bildthemas in Vorarlberg. Obwohl sich das Bild durchaus in die ikonographische Tradition der Weltgerichtsdarstellung einreihen lässt, weist es doch einige ikonographische Besonderheiten auf, deren Ursprung in der vorliegenden Arbeit genauer betrachtet wurde.

Die Anbringung eines Frieses mit neun konzentrischen Kreisen über der Schar der Seligen wirft viele Fragen auf. Kann bei diesem Motiv von einer kosmischen Symbolik ausgegangen werden oder handelt es sich um ein bloßes Dekorationselement? Anhand eines Vergleichs mit anderen Darstellungen konnte gezeigt werden, dass solche Kreisformen immer wieder als Träger kosmischer Symbolik verwendet wurden und daher auch für den Kreisfries in Bludesch eine symbolische Deutung in Betracht gezogen werden kann.

Das Außergewöhnliche auf der Seite der Verdammten liegt in der Darstellung der personifizierten Laster. Für dieses Motiv lassen sich keine geeigneten regionalen Vergleichsbeispiele finden. Der Einfluss des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels auf diese Darstellung wird in der Literatur angenommen und wurde in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht.

Einer gemalten Predigt gleich, erstreckt sich das Bild über die gesamte Westwand und nimmt so, von allen Darstellungen in der St. Nikolauskirche, die mit Abstand größte Fläche ein. Durch die Anbringung am Ein- und Ausgangsbereich der Kirche wird das Weltgericht vor dem Verlassen der Kirche als letzte Darstellung vom Betrachter erblickt und vermag so in dessen Bewusstsein einzudringen und sich ihm einzuprägen.

Die Darstellung steht in einer langen Tradition von ausdrucksvollen, figurenreichen und monumentalen Darstellungen des Weltgerichts. In frühchristlicher Zeit kaum beachtet, wurde es im Laufe des Mittelalters zu einem der wichtigsten christlichen Bildthemen überhaupt. Eine Betrachtung der



Entwicklungsgeschichte des Gerichtsbildes hat gezeigt, dass sich das Bild aus einem Korpus von Einzelmotiven zusammensetzt, die auf verschiedene Quellen und Ursprünge zurückzuführen sind. Das wesentliche Prinzip des Weltgerichts, das die formale Anordnung des Bildes bedingt, kommt in allen Darstellungen zum Ausdruck. Es ist dies die Trennung in Gut und Böse, die im Bild der Teilung in eine linke und eine rechte Bildhälfte entspricht. Durch die Präsentation der zwei Möglichkeiten im Jenseits, nämlich das Eingehen ins Himmelreich oder die Verdammung in die Hölle, vermag die Darstellung das moralische Gewissen und Handeln des Betrachters zu beeinflussen.

# Lebenslauf

## ANGABEN ZUR PERSON

NAME Piske Christine  
GEBURTSORT Bludenz  
GEBURTSDATUM 21.04.1983  
STAATSBÜRGERSCHAFT Österreich

## SCHULBILDUNG

1993-2001 Gymnasium Bludenz, neusprachlicher  
Zweig, Wahlpflichtfächer: BE, Englisch

1989-1993 Volksschule Schruns

## STUDIUM

SEIT OKTOBER 2005 Kunstgeschichtestudium an der  
Universität Wien, Diplomarbeit zum  
Thema „Die Ikonographie des Jüngsten  
Gerichts am Beispiel der Nikolauskirche in  
Bludesch-Zitz“

2002-2005 PÄDAK Feldkirch, Lehramt für HS, Fächer:  
Englisch, BE; Diplomarbeit: „Kreuzigung  
in der Kunst des 20. Jahrhunderts“

2001-2002 Universität Innsbruck, Kunstgeschichte

## SPRACHEN

Englisch in Wort und Schrift  
Latein Schulkenntnisse  
Französisch Schulkenntnisse

## AUSLANDSAUFENTHALT

Sommersemester 2004 Erasmusaufenthalt in Rovaniemi,  
Finnland,  
*Faculty of Art & Design*

Sommersemester und  
Wintersemester 2008 Studium Kunstgeschichte an der  
*University of Canterbury* in Christchurch,  
Neuseeland